

# лекции PRO



ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ



О. В. Разумовская

## УИЛЬЯМ ШЕКСПИР

ЧЕЛОВЕК НА ФОНЕ КУЛЬТУРЫ  
И ЛИТЕРАТУРЫ



О.В. Разумовская

УИЛЬЯМ ШЕКСПИР

ЧЕЛОВЕК НА ФОНЕ КУЛЬТУРЫ  
И ЛИТЕРАТУРЫ



МОСКВА

УДК 821.0  
ББК 83.3  
Р17

**Разумовская, О. В.**

Р17 Уильям Шекспир. Человек на фоне культуры и литературы / О. В. Разумовская. — М. : РИПОЛ классик, 2018. — 334 с. — (ЛекцииPRO).

ISBN 978-5-386-12171-6

Каково это — быть Шекспиром? Жить в елизаветинской Англии на закате эпохи; сочинять «по наитию», не заботясь о славе; играючи заводить друзей, соперников, покровителей, поклонников, а между делом создавать величайшие тексты в мировой литературе.

Об этом и других аспектах жизни и творчества самого известного — и самого загадочного драматурга пишет в своей книге О. В. Разумовская, специалист по английской литературе, автор многочисленных исследований, посвященных Шекспиру.

Не вгоняя своих читателей в тоску излишне академическими изысканиями, она предлагает свежий и полный любопытных деталей обзор эпохи, породившей величайшего гения.

Последовательно воссоздавая детали творческого и жизненного пути Шекспира в культуре и литературе, этот курс лекций позволяет даже неподготовленному читателю составить о Шекспире представление не только как о сочинителе, но и как о личности, сформировавшейся под воздействием уникальной эпохи — английского Ренессанса

**УДК 821.0**  
**ББК 83.3**

ISBN 978-5-386-12171-6

© Разумовская О.В., 2018  
© Издание, оформление.  
ООО Группа Компаний  
«РИПОЛ классик», 2018

# ПРЕДИСЛОВИЕ

Писать об Уильяме Шекспире — увлекательная, но неблагодарная работа. Кажется, все, что касается этого великого драматурга, уже сказано, и неизбежен риск скатиться в банальность или удариться в мифотворчество и биографические спекуляции в надежде достичь хоть какой-то оригинальности. В современном мире имя Шекспира стало почти нарицательным. Мы говорим о шекспировских страстях, шекспировской трагедии, шекспировских злодеях, едва ли подразумевая непосредственный первоисточник всего этого. Шекспир для нас уже больше персонаж, чем персоналия, он давно стал символом поэтического гения, драматургии, английского Ренессанса — и, шире, английской литературы, — а также воплощением загадки и мистификации. Один из аспектов образа Шекспира — его выраженная и закреплённая в веках «английскость», тесная связь с набором клише, представляющих вклад Англии в мировую культуру, — позволяет поместить его в массовом сознании где-то на одном уровне с четверкой «Битлз», принцессой Дианой и Гарри Поттером. При этом над произведениями Шекспира пространственно-временные ограничения давно уже не властны, его творчество принадлежит всему человечеству и составляет неотъемлемую часть ми-

рового культурного наследия. Представители разных культур и эпох находят в произведениях Шекспира импульс для собственного творчества, например, шотландская трагедия «Макбет» не только вдохновила Николая Лескова на написание «Леди Макбет Мценского уезда» (1864), но и послужила источником для таких разных экранизаций, как «Трон в крови» (1957) Акиры Куросавы и болливудская драма «Макбул» (2003) индийца Вишала Бхарадваджа.

При всей своей известности автор «Гамлета» и «Двенадцатой ночи» разительно отличается от других признанных классиков с «громкими» именами, чьи произведения составляют основу университетских программ. Шекспир кажется более «народным» и демократичным, его статус поэта-самородка, практически самоучки, провинциала, пробившего себе дорогу на сцену большого города, придает его образу особую притягательность в глазах широкой аудитории. Его известность в современном мире превосходит популярность даже самых «раскрученных» звезд кинематографа и литературы. Регулярно появляющиеся новые сценические версии и экранизации шекспировских пьес, театральные фестивали имени Шекспира, издания с роскошными иллюстрациями — все это свидетельствует о живой и непреходящей славе английского драматурга. Никакой другой классик не может похвастаться такими тиражами: согласно рейтингам многих издательских домов, Шекспир уверенно занимает первую строчку по количеству опубликованных экземпляров его сочинений. Празднования двух великих дат (450 лет со дня рождения Шекспира в 2014 году и 400 лет со дня смерти Шекспира в 2016-м) были отмечены творческими и научными мероприятиями международного масштаба и являются еще одним под-

тверждением того, что Шекспир — не просто покрытое пылью имя на библиотечном фолианте.

Благодаря комиксам, мультипликационным фильмам по мотивам его произведений, вольным экранизациям с переносом действия в другие эпохи и страны о Шекспире знают даже те, кто не считает себя большим поклонником серьезной литературы. Шекспир настолько знаменит, что из категории авторов перешел в категорию персонажей, став героем многочисленных фильмов, романов и пьес. Среди самых известных примеров — романтическая трагикомедия «Влюбленный Шекспир» (1998) и историческая драма «Аноним» (2011), а также романы «Книга воздуха и теней» Майкла Грубера и «Псевдоним (б). В поисках Шекспира» Даниэля де Труа. Отдельного упоминания заслуживают беллетризованные биографии и научно-популярные сочинения о Шекспире таких знаменитых писателей современности, как Энтони Берджесс («Влюбленный Шекспир»), Питер Акرويد («Шекспир» и «Лондонские сочинители»), Эрленд Лу («Органист»).

Итак, Шекспир — одновременно символ, персонаж и бренд. Но что скрывается за этим многогранным образом? Почему из множества его знаменитых собратьев по перу именно уроженцу маленького провинциального города, никогда не покидавшему пределы Англии, не придумавшему ни одного сюжета для своих произведений, выпала посмертная слава, превосходящая все мыслимые ожидания? Прижизненная известность драматурга значительно уступала той популярности, которая его ожидала в веках, и не обещала такого поворота судьбы — напротив, Шекспир нередко оказывался в тени более маститых соперников, в которых зрители-современники видели живых классиков (как это было с Беном

Джонсоном\*). Земная слава интересовала Шекспира куда меньше, чем, к примеру, другого претендента на роль величайшего поэта Англии, Джона Милтона\*\*, с детства готовившего себя к стезе лауреата, избранника Муз. В отличие от Милтона, Шекспир не оставил своим читателям ни дневников, ни трактатов, в которых делился бы своими взглядами на искусство. Более того, он даже не позаботился о прижизненном издании своих пьес, и знаменитое *Первое фолио*\*\*\* появилось на свет только через семь лет после его смерти, в 1623 году. Казалось бы, сам драматург даже не догадывался о той посмертной славе, которая была ему уготована, — он просто жил и творил, подчиняясь в этом лишь голосу своего поэтиче-

---

\* Бенджамин Джонсон (1572–1637) — современник Шекспира, крупнейший поэт и драматург английского Возрождения. Современники высоко ценили его произведения, а некоторые поклонники его творчества объединились в неофициальное течение под названием «Клан Бена». Бену Джонсону принадлежит ряд критических замечаний о Шекспире, с которым он был лично знаком и состоял в отношениях дружбы-соперничества\*.

\*\* Джон Милтон (1608–1674) — один из величайших писателей Англии, автор выдающихся лирических и драматических произведений, а также большого количества памфлетов и трактатов на религиозную и политическую тематику. Вершина его творчества — грандиозная эпическая поэма «Потерянный рай» (1667).

\*\*\* Первое фолио — принятое название посмертно изданного сборника шекспировских пьес, подготовленного коллегами драматурга по театральной труппе Джоном Хемингом и Генри Конделлом. Слово «фолио» обозначало издание «в пол-листа», в отличие от «карманных» форматов пиратских изданий («кварто»). В Первое фолио Шекспира были включены тридцать шесть пьес (отсутствовала драма «Перикл»). Хотя Шекспир не успел принять участие в работе над сборником, опубликованные в Первом фолио тексты считаются наиболее близкими к оригиналу версиями, так как Хеминг и Конделл сами играли в шекспировских пьесах еще при жизни автора. Почти все изданные до 1623 года произведения Шекспира были в формате «кварто», а их тексты подверглись значительным искажениям.

ского гения (но не забывая о насущных нуждах и земных потребностях).

Современному читательскому сознанию непросто принять тот факт, что человек со столь непритязательными жизненными установками и ничем не примечательной биографией сумел выразить в своем творчестве идеи и образы, сохраняющие свою актуальность уже пятое столетие. Скудость и противоречивость фактических сведений о жизни Шекспира в сочетании с завораживающей многогранностью и глубиной его произведений дают богатую пищу не только для академических изысканий, но и для псевдонаучных спекуляций. Однако полемика по поводу шекспировского вопроса и «сенсационные» открытия, выдвигающие все новых кандидатов на роль автора, не помогают современным читателям приблизиться к пониманию феномена Шекспира. Наоборот, его мифологизация или попытки найти более подходящую кандидатуру на роль автора «Гамлета» и «Отелло» лишает образ Шекспира цельности, он перестает восприниматься как историческая фигура и тем более личность. Псевдолитературоведческая игра «найди (придумай) своего кандидата в Шекспир» приводит к тому, что образ драматурга распадается, превращается в поле для экспериментов и домыслов, своего рода филологический конструкт, отдаляясь тем самым от простых читателей, не вооруженных академическим багажом знаний (а Шекспир, вероятнее всего, писал именно для такой аудитории).

Еще одно препятствие, отделяющее современную аудиторию от подлинного понимания творчества Шекспира, — своеобразие языка драматурга, которое практически невозможно оценить и прочувствовать в переводе, хотя и для англоговорящих читателей тексты Шекспира требуют исторических и языковых комментариев



и объяснения некоторых метафор и каламбуров. Даже школьникам, наверное, уже известен тот факт, что словарь драматурга насчитывал около восемнадцати тысяч слов, часть которых он придумал сам. Многие из его неологизмов успешно закрепились в повседневной речи и сейчас не вызывают подозрений в своем «художественном» происхождении (например, прилагательное *fashionable*, существительное *watchdog*, глагол *to humour*).

Богатство шекспировского словаря подпитывалось не только за счет удачных языковых экспериментов и окказионализмов, но и благодаря использованию различных пластов лексики — медицинской, юридической, научной, просторечной, — а также умению автора в каждом слове распознать и выявить его внутреннюю форму и потенциальную многозначность, обыграть их. К сожалению, ни один, пусть и самый одаренный, переводчик не может в полной мере сохранить всю красоту и изящество шекспировской словесной игры при передаче на другой язык. Бесчисленные попытки переводов, принятых на протяжении трех столетий в разных странах, показывают, что в поэзии Шекспира есть некий не поддающийся перекодировке компонент. Мы можем говорить о более или менее удачных переводах, о приближении к красоте и поэтичности оригинала, о созвучности шекспировскому стилю, и все же прочувствовать подлинную красоту шекспировского слога можно лишь на языке самого автора. Подобный феномен имеет также место в случае с Гете, А. С. Пушкиным, С. Есениным и другими великими поэтами, чье творчество возросло на благодатной почве народной культуры и родного языка.

Однако Шекспира отделяет от современного читателя не только языковой барьер. Многие нюансы его творчества обусловлены культурно-историческим своеобразием елизаветинского периода, в который довелось жить

драматургу. Это было яркое и противоречивое время, вместившее в себя и темное наследие недавнего Средневековья с его войнами, эпидемиями, голодом, и расцвет ренессансного гуманизма, и раскол страны и всей Европы вследствие Реформации. Образ королевы Елизаветы — притягательной, властительной, женственной — осеняет собой целую эпоху, и без знакомства с ее личностью, так же как с фигурами многих ее подданных — фаворитов, придворных поэтов, политиков, — наше представление о Шекспире как о человеке своего времени будет неполным.

Современный читатель должен отдавать себе отчет в том, что в эпоху Шекспира и Елизаветы люди иначе относились к жизни, иначе учились, дружили, развлекались, по-другому видели мир, нежели наши современники. Как меняется наше восприятие некоторых трагедий, к примеру, когда мы узнаем, что сам Шекспир ни разу не видел (и, возможно, даже не представлял себе) на сцене Офелию, Джульетту, леди Макбет в исполнении актрис! При жизни автора (и еще примерно тридцать лет после его смерти) все женские роли играли молодые актеры. Какой потенциал для шуток и двусмысленностей это создавало в комедиях, связанных с переодеваниями и подменами! Виола в «Двенадцатой ночи» во времена Шекспира была не просто девушкой, переодетой в юношу, но юношей, игравшим девушку, переодетую в юношу, — сможет ли зритель в наши дни уловить все нюансы авторской задумки, все своеобразие шекспировского комизма, не зная подобных деталей? А виртуозность (даже, возможно, некоторую избыточность) этого мотива в комедии «Как вам это понравится», в которой актер, игравший Розалинду, переодевался в юношу Ганимеда и, обещая исцелить Орlando от любви, карикатурно изображал перед ним его возлюбленную, то есть —

опять же — Розалинду? Недостаток представления о жизни англичан в тот период может сослужить плохую службу современному читателю, еще больше отдалив от него шекспировские тексты.

Несмотря на вышеперечисленные трудности, связанные с преодолением языковых, культурных, исторических барьеров, Шекспир кажется обманчиво знакомым и понятным (возможно, по причине многочисленных экранизаций, а также эпизодическому включению некоторых его произведений в школьную программу). Мнимая доступность Шекспира связана также с его вневременной актуальностью и востребованностью в массовой культуре. Однако эти особенности его гения не отменяют факта его принадлежности определенной национальной традиции и историческому периоду, без понимания которых мы не сможем постичь некоторые «отправные», изначальные аспекты его произведений и творчества в целом. Вне исторического контекста Шекспир открывается читателям не целиком, не во всей полноте и масштабе своего дарования, оставляя свои подлинные сокровища в тени. По этой причине ни одно исследование о Шекспире не может считаться исчерпывающим и закрывающим тему, но каждое новое высказывание о Барде рассеивает частицу мрака, по воле времени и истории укрывающего его творения от человечества.

# ПРОЛОГ

## **Шекспировская Англия. Династия Тюдоров**

Восхищаясь ренессансным великолепием елизаветинской Англии, трудно поверить, что родина Уильяма Шекспира встречала XVI век в довольно плачевном состоянии. Не так давно закончилась гражданская война с поэтичным названием «Война Роз», и ее отголоски — человеческие потери, пережитые англичанами тревоги, страх повторения — будут преследовать соотечественников Шекспира еще не одно десятилетие. В произведениях самого драматурга мы нередко услышим эхо той кровавой распри, расколовшей английскую аристократию на два непримиримым лагеря, а Шекспир в исторических хрониках напрямую обращается к недавнему прошлому своей страны, пытаясь проанализировать ошибки былых правителей и, по возможности, предостеречь нынешних. Как мы знаем из истории, не все его предупреждения были услышаны...

Точкой отсчета новой истории Англии, отделяющей страну от средневековых событий и обещающей близкий расцвет, можно считать воцарение на английском престоле первого из династии Тюдоров, Генриха VII (1457–1509). Мать будущего монарха, Маргарита Бофорт, принадлежала к побочной ветви семьи Ланкастеров, восходившей к союзу Джона Гонта и его любовницы, а его отец, 1-й граф

Ричмонд, был, по сути, незаконнорожденным, поэтому Генрих вряд ли мог рассчитывать на получение английского престола по праву наследования. Однако война внесла свои коррективы, и Генрих, подобно Вильгельму Завоевателю, добыл свою корону в битве при Босворте в 1485 году. Его противником был печально знаменитый Ричард III, которому Шекспир посвятил одну из своих исторических драм, на все последующие столетия закрепив за ним статус злодея-детоубийцы.

Генриху досталась страна, ослабленная многолетними войнами и междоусобными распрями, опустошительными эпидемиями и крестьянскими восстаниями. После стольких испытаний народ Англии жаждал стабильности и уверенности в завтрашнем дне, и Генрих сумел оправдать эти ожидания своих подданных, хотя бы отчасти. Его брак с дочерью Эдварда IV, принцессой Елизаветой, фактически объединил семьи Ланкастеров и Йорков, окончательно примирив враждующие стороны.

Хотя Генрих добыл корону с оружием в руках, проливая кровь врагов, его правление стало периодом относительного спокойствия, а сам он прослыл довольно миролюбивым и дальновидным монархом, заботившимся о процветании своей страны. За неполные двадцать четыре года своего царствования Генрих значительно укрепил благосостояние Англии и ее положение в Европе, а также заложил основы сильной армии и флота, впоследствии прославивших своими победами его внучку Елизавету. Однако основатель династии Тюдоров был далек от образа блистательного ренессансного монарха, покровительствовавшего искусствам. Он был мелочен, подозрителен и алчен. Скупость Генриха VII доходила до патологических масштабов; он создал систему налогообложения, способствовавшую увеличению его личного состояния, но ощутимо отягощавшую жизнь его подданных. Его внутренняя политика также была неоднозначна — он стремился к ограничению политиче-

ского влияния наследного дворянства, для чего была создана особая судебная организация (Звездная палата), исключавшая возможность вмешательства представителей высших сословий в правосудие. Подобные меры укрепляли власть короны, но вызывали недовольство среди аристократов, обремененных огромными налоговыми выплатами. Однако по числу бунтов или восстаний период правления Генриха VII значительно уступает царствованию его сына, Генриха VIII, и внучки — Елизаветы I\*.

Несмотря на некоторые свои недостатки (скупость, подозрительность, предвзятое отношение к аристократам), Генрих VII был, возможно, именно тем правителем, которого так не хватало Англии после периода опустошительных войн и междоусобиц\*\*. Страна смогла вздох-

---

\* Хотя, разумеется, два восстания непокорных жителей Корнуолла, известные как восстания корнцев, в 1497 году доставили Генриху VII немало волнений.

\*\* Дед Елизаветы оказался единственным из английских Генрихов, которому Шекспир не посвятил отдельного драматического произведения. Героями его исторических пьес выступали Генрих IV, Генрих V, Генрих VI и Генрих VIII, а также короли Иоанн Безземельный, Ричард II и Ричард III, так что интерес драматурга к монархической теме не вызывал сомнений. Основатель династии Тюдоров фигурирует в качестве второстепенного персонажа в третьей части хроники «Генрих VI», где изображен благородным и вызывающим всеобщее уважение юношей, на которого придворные и сам король возлагают большие надежды:

*Коль силы тайные вешают правду  
Пророческому духу моему,  
Красивый этот мальчик принесет  
Благословение родной стране.  
В его чертах — спокойное величье,  
И создано чело носить корону,  
Рука державой править; суждено  
Ему со временем престол украсить.  
Его, милорды, чтите: он рожден  
Исправить вред, что мною причинен.*  
(Пер. Е. Бируковой)

нуть спокойно, хотя плату за это спокойствие пришлось взять на себя наиболее состоятельному сословию. Знати, опасавшейся за свой кошелек, сложно было представить, какие плоды может принести политика Генриха в долгосрочной перспективе, поэтому в высшем обществе все чаще раздавался глухой, но отчетливый ропот, вызванный эдиктами и указами короля-скупца, короля-стяжателя.

Последние годы жизни Генриха были омрачены личными потерями, неблагоприятно сказавшимися на душевном состоянии и нраве монарха. В 1503 году после неблагополучных родов умерла его любимая супруга, королева Елизавета, за которой вскоре последовала новорожденная дочь. Придворные были поражены глубиной и силой скорби, охватившей овдовевшего короля. Он практически отказался от общения с подданными, оставил Тауэр и в течение долгого времени допускал к себе лишь детей и мать. Хотя вопрос о его повторном браке неизбежно возник по истечении времени и Генрих даже рассматривал несколько претенденток на роль новой королевы, он так и умер безутешным вдовцом.

Возможно, душевные силы Генриха были подорваны безвременной смертью его старшего сына и наследника Артура, на которого король возлагал большие надежды. Принц, получивший имя в честь своих далеких кельтских предков, слыл многообещающим юношей и даже успел сыграть свою роль в одной из политических кампаний своего отца, связанных с укреплением отношений между Англией и Испанией и упрочением статуса Англии в Европе. Участие Артура в этом проекте сводилось к женитьбе на испанской принцессе Катарине Арагонской, дочери Изабеллы I и Фердинанда II. Принц беспрекословно принял решение отца соединить его с «перспективной» невестой, но едва ли успел в полной мере на-

сладиться всеми радостями супружества. В возрасте пятнадцати лет он скоропостижно скончался, оставив после себя скорбящих родителей, растерянную юную вдову и обескураженных придворных советников обеих держав, вынужденных решать вопрос, как следует поступить с Катариной, замужество которой было сопряжено с серьезными обязательствами как с испанской, так и с английской стороны. В результате долгих переговоров, сомнений и дебатов было принято решение объявить брак Катарины и Артура недействительным (под предлогом того, что молодожены не успели надлежащим образом вступить в супружеские отношения), а инфанту выдать замуж за младшего брата Артура — Генриха по достижении им брачного возраста\*. Это был роковой союз, имевший немало драматических последствий как для династии Тюдоров, так и для всей Англии.

В один и тот же год — 1509-й — юный Генрих стал не только мужем, но и королем, унаследовав престол после смерти своего отца. «Король-зима», скупец и крюкочвор, каким Генрих VII представлялся своим подданным, сменился на троне «весенним» принцем, юным и прекрасным (Генрих VII умер в апреле, и англичане обрели нового монарха в начале лета). Подданные приветствовали очередного Тюдора ликованием и связывали с его правлением большие надежды, которые ему не суждено было оправдать.

На заре своего царствования Генрих VIII (1491–1547) казался живым воплощением духа новой эпохи, идеальным монархом Ренессанса. Молодой король был привлекателен, полон энергии, желаний и амбиций, образован,

---

\* Невеста была старше потенциального жениха, и на момент бракосочетания ей было уже двадцать четыре года, а Генриху едва исполнилось восемнадцать.



наделен разнообразными талантами и сильным характером. Однако годы, проведенные на троне, образно говоря, превратили прекрасный апрель в знойный август, а затем в ненастный и мрачный ноябрь. В характере Генриха стали стремительно проявляться отталкивающие и опасные как для самого монарха, так и для его подданных черты: вспыльчивость, гневливость, расточительность, необузданность желаний. Его брак с Катариной оказался несчастливym. За двадцать лет супружества королева смогла дать жизнь только одному ребенку — дочери, получившей имя Мария и во взрослом возрасте дополнившей его эпитетом «Кровавая». Прочие беременности Катарины заканчивались преждевременно и неудачно. Генриху, заставшему отголоски Войны Роз и опасавшемуся ее повторения, было трудно примириться с мыслью, что он не может обеспечить Англии наследника престола. Каждая беременность Катарины, заканчивавшаяся потерей ребенка, укрепляла в Генрихе мысль о «проклятии», лежащем на его браке с вдовой Артура. В поле его зрения все чаще оказывались молодые привлекательные фрейлины, жаждавшие снискать монаршего расположения, и у принцессы Марии вскоре появились незаконнорожденные братья и сестры (хотя Генрих признал только одного из них — сына своей любовницы Бесси Блаунт, получившего титул герцога Ричмондского).

К тому моменту, когда возраст и здоровье королевы сделали для нее продолжение рода невозможным, в голове Генриха VIII уже прочно обосновался замысел развестись с разочаровавшей его супругой и дать Англии новую королеву, а с ее помощью и долгожданного наследника. Свой выбор он уже давно остановил на Анне Болейн, представительнице родовитого аристократического семейства, выполнявшей роль фрейлины при французской принцессе и лишь недавно вернувшейся

на родину. Слухи приписывали ее старшей сестре, Марии Болейн, длительную любовную связь с Генрихом, однако Анна была умна и проницательна и не желала довольствоваться ролью королевской наложницы. В течение продолжительного периода она удерживала влюбленного в нее монарха на расстоянии, искусно разжигая его страсть своими отказами. Однако в 1533 году, когда архиепископ Томас Кранмер аннулировал брак Генриха и Катарини, признав законным супружеский союз короля и Анны Болейн, новая королева была уже в положении, и в сентябре того же года разрешилась от бремени девочкой, крещенной под именем Елизавета. Ни родители новорожденной принцессы, ни ее будущие подданные не подозревали, что эта рыжеволосая малышка станет в свое время величайшей правительницей из всех Тюдоров, а возможно, из всех, кто вообще когда-либо восседал на английском престоле.

Для Генриха рождение еще одной дочери стало серьезным ударом, ведь он заплатил огромную цену за возможность получить от Анны Болейн законного наследника. Папа Римский отказался признать законным развод короля с Катариной и его новый брак. Генрих проигнорировал предписание Ватикана вернуться к первой супруге и был отлучен от церкви. Пожалуй, еще ни один монарх в Европе не приносил таких жертв ради любви, однако Генрих уже не был тем романтичным и куртуазным принцем, которым англичане восхищались после его восшествия на престол. Его разрыв с католической церковью не был спонтанным, необдуманным поступком. Папская булла об отлучении фактически развязывала королю руки, и он не преминул примкнуть к нараставшему в Европе движению Реформации, объявив себя главой протестантской церкви в собственной стране.

Возникшая в результате столь драматических обстоятельств англиканская церковь была от подлинного протестантизма чуть ли не дальше, чем от католицизма, да и самого Генриха на тот момент почти не интересовали учение Лютера и богословские аспекты Реформации. Зато разрыв с Ватиканом позволил ему иначе расставить акценты в международной политике Англии, а главное — воспользоваться новообретенной властью внутри страны и присвоить все богатства монастырей и церквей, разграбленных и разрушенных по его приказу. Для государственной, а больше всего для личной казны Генриха это было очень своевременное пополнение. Присущая королю склонность к расточительству, помноженная на расходы молодой королевы, еще не утратившей расположение царственного супруга, вела Англию к неминуемому разорению. Анна Болейн держала огромный штат прислуги, была законодательницей придворной моды и обожала пышные светские мероприятия. Расходы на блестящий образ жизни Анны, ее наряды и балы усугублялись амбициями самого Генриха, который не хотел уступать другим европейским монархам в роскоши и великолепии двора и приглашал в Англию самых знаменитых архитекторов, художников и музыкантов. За время правления Генриха VIII было построено несколько великолепных замков и королевских резиденций, среди которых — сохранившийся до наших дней Сент-Джеймский дворец. Чтобы отреставрировать и усовершенствовать другой дворец, служивший местом официальных приемов и проведения праздников — Уайтхолл, — Генрих пригласил известного фламандского художника и топографа Антона ван ден Вингарда (1525–1571). В ходе переделки Уайтхолл разросся настолько, что превзошел по площади и количеству комнат даже Ватиканский дворец и обзавелся такими нововведениями, как корт для

тенниса, крытая арена для турниров и площадка для спортивных игр.

Ни придворные увеселения, ни блестящие приемы, возглавляемые Анной Болейн, ни дорогостоящие подарки, которыми осыпал ее король, не могли скрыть того факта, что второй брак Генриха оказался еще менее удачным, чем первый. Однако в отличие от Катарины, которая коротала свои дни в монастыре, Анна не собиралась держаться в тени венценосного супруга и пыталась решать политические и финансовые проблемы государства наравне с королем, а иной раз и в обход него. От стремления участвовать во всех монарших делах ее не удержала даже вторая беременность, окончившаяся, к разочарованию и гневу Генриха, неудачей. Третья попытка Анны подарить супругу долгожданного наследника тоже не увенчалась успехом. При этом молодая королева вела себя неосмотрительно и дерзко, продолжала тратить государственные средства на свои бесчисленные капризы, окружила себя привлекательными молодыми придворными, не замечая, как над ее красиво причесанной и богато украшенной головкой нависла злоеющая тень.

Устав от капризов Анны и ее строптивого нрава, разочарованный король забыл когда-то сжигавшую его страсть и начал строить планы по избавлению от супруги. В его арсенале был уже проверенный вариант с разводом, однако Анна своей неосмотрительностью и легкомыслием добилась куда более радикального финала ее супружеской жизни с Генрихом: ей было предъявлено обвинение в государственной и супружеской измене, а также в кровосмесительной связи с родным братом, входившим в ее свиту. До своего последнего дня Анна отрицала все обвинения, как и ее предполагаемые любовники — молодые дворяне, разделявшие увлечение коро-

левы музыкой и танцами. Большинство историков склоняются к тому, что все улики против Анны были сфабрикованы, и на эшафот в Тауэре ее привели собственное легкомыслие, амбиции ее мужа и политические интриги. Анне Болейн было на момент казни не более тридцати лет, а ее дочери едва исполнилось два года.

Женившись в третий раз — на своей фаворитке Джейн Сеймур, — Генрих дождался появления столь желанного сына и поспешил объявить Елизавету, как и ее старшую сестру Марию, незаконнорожденной. Англия с размахом праздновала появление на свет принца Эдуарда, а юным принцессам оставалось лишь молиться о сохранении собственных жизней и оплакивать своих матерей. Джейн Сеймур не успела толком освоиться в роли матери, мачехи и королевы, как ее не стало (как считается, по причине родовой горячки). Генрих женился еще трижды, отчасти повторив схему прежних браков. С четвертой женой, голландской принцессой Анной, он развелся, пятую — Катерину Говард — приказал казнить по тому же обвинению, что и Анну, хотя на этот раз вполне обоснованно, а шестая, Катерина Парр, пережила своего супруга, но умерла во втором браке от родильной горячки, как и Джейн Сеймур. Англичане едва успевали привыкнуть к очередной жене монарха, как она исчезала из их жизни навсегда.

Правление самого «женолюбивого» короля Англии, чья семейная жизнь напоминала сказку о Синей Бороде, оставило в истории страны неоднозначный след. Несколько войн, опрометчиво затеянных Генрихом еще в молодости, принесли Англии больше потерь, чем приобретений (в частности, утрату почти всех территорий во Франции, когда-то захваченных предшественниками Генриха в ходе Столетней войны). Чтобы обеспечить блестящую жизнь двора и удовлетворить амбиции коро-

ля, всем сословиям приходилось платить огромные налоги, поэтому ропот недовольства звучал все чаще и все отчетливее. В ряде областей Англии, больше всего на севере, произошло несколько крестьянских восстаний, однако всем было понятно, что за народными бунтами и другими формами выражения недовольства Генрихом и его политикой стоят дворяне.

Многие представители аристократии были возмущены разводом короля с Катариной Арагонской и возведением на престол его любовницы Анны Болейн. Разрыв с католической церковью усугубил гнев консервативно настроенной знати и привел к масштабному восстанию, известному как «Благодатное паломничество»\*. Как и многие другие решения короля, принятие протестантизма имело для страны противоречивые последствия. Монарха мало волновали духовные аспекты этого движения — его больше интересовали финансовые и политические возможности, которых можно было ожидать в результате разрыва с Римской церковью и получения клерикальной «автономии». Непоследовательность и неполнота Реформации в Англии привела к появлению протестантов «второй волны» — пуритан елизаветинского и яковианского периодов, которые были более рьяными и фанатичными сторонниками церковных реформ, чем современники Генриха.

Сосуществование католиков и протестантов при Тюдорах трудно назвать гармоничным и бескровным. Перевес в одну сторону и притеснение другой всегда зависели от того, какой монарх восседал на троне. Короли-анг-

---

\* «Благодатное паломничество» началось в октябре 1536 года и продлилось несколько месяцев, после чего было жестоко подавлено. Лидеры бунта, среди которых было немало дворян из родовитых семейств, были казнены. Историки считают это восстание самым крупным за период правления Генриха VIII.

ликане Генрих VIII и Эдуард VI сменились Марией-католичкой, в свою очередь уступившей престол убежденной протестантке Елизавете. Жизнь англичанина XVI века очень зависела от того, какое вероисповедание он выбирал. К примеру, Уильям Шекспир принадлежал к протестантской церкви, хотя есть предположение, что он сам или его отец тайно исповедовали католицизм, — и в этом биографы видят причину неурядиц, преследовавших Джона Шекспира и его семью в разные периоды жизни.

В 1550 году, когда Джон Шекспир покинул отцовскую ферму в Сниттерфилде и переехал в Стратфорд, на английском престоле восседал король-подросток, гордость своего отца и надежда нации Эдуард VI (1537–1553). Благородный и образованный юноша не унаследовал жестокого и вспыльчивого нрава своего отца. Молодой король постигал науку управления государством под началом опытных педагогов и философов-гуманистов и искренне надеялся принести благо своему народу. Он обещал со временем превратиться в рассудительного и мудрого правителя, и англичане благословляли Эдуарда, однако проклятие рода Тюдоров — или, что более вероятно, плохая наследственность и низкий уровень медицины — в очередной раз заявили о себе\*.

Молодой король умер на шестнадцатом году жизни (как и его дядя Артур) и был искренне оплакан своим народом. Для Англии снова наступили непростые времена. Согласно воле Эдуарда (навязанной ему на смертном одре придворными советниками), на трон должна была взойти внучка Генриха VII, леди Джейн Грей. Далекая от

---

\* Генрих Фицрой, единственный официально признанный сын из всех внебрачных детей Генриха VIII, также умер довольно молодым, едва достигнув возраста семнадцати лет. Как и в случае с Эдуардом, причиной смерти стало легочное заболевание.

политики, лишенная собственных амбиций и покорная воле родственников, юная графиня стала королевой на рекордно короткий срок — девять дней, после чего была арестована и заключена в Тауэр, а через несколько месяцев обезглавлена по приказу получившей власть Марии Тюдор. Казнь шестнадцатилетней Джейн Грей, ставшей в народном сознании протестантской мученицей, была лишь одним из кровавых эпизодов трагического для Англии периода царствования старшей дочери Генриха VIII.

Мария-католичка отомстила англичанам за каждую свою бессонную ночь, проведенную в страхе и тревоге, за каждую слезу, пролитую ее матерью, за каждого изгнанного или казненного католика. Непродолжительное царствование Марии было, пожалуй, самым мрачным периодом за всю историю тюдоровской Англии. Брак с испанским принцем Филиппом, война с Францией, жестокие казни протестантов — все ее решения вызывали у англичан бурю негодования и гнева. Страна была на грани масштабного мятежа, который не остановили бы даже костры инквизиции, полыхавшие на всех площадях Лондона. Однако до открытого восстания не дошло: после тяжелой болезни, усугубленной страданиями от разбитого сердца и осознанием собственных ошибок, Мария умирает, смирившись с тем, что на престоле ее сменит юная Елизавета. Она так и не стала своей в этой стране, принесшей ей и ее матери столько горя и разочарований. Мария является единственной королевой, которой англичане не установили ни единого памятника.

Семнадцатого ноября 1558 года жители Англии отмечали двойной праздник, и сложно сказать, что радовало их больше — смерть Марии, которую вся страна боялась и ненавидела, или восшествие на трон Елизаветы. Если бы в тот памятный день англичане знали, какие голово-



кружительные победы они одержат под предводительством новой королевы, какие блистательные имена прославят ее правление, они бы встречали Елизавету с еще большим ликованием и энтузиазмом. Период царствования младшей дочери Генриха VIII вошел в историю как Елизаветинская эпоха, что говорит о тесной связи всех достижений и триумфов этого времени с фигурой самой Елизаветы — дальновидной, осмотрительной правительницы, искренне преданной своему народу и ставившей интересы Англии не ниже собственных, в отличие от ее предшественников.

От Генриха VIII Елизавета унаследовала сильный характер и несгибаемую волю, масштабность политических амбиций и умение окружать себя умными и полезными людьми — без отцовской жесткости, вспыльчивости и неблагодарности, без неумения ограничивать себя в желаниях. Анна Болейн одарила дочь выразительной внешностью и обаянием, живым и гибким умом и способностью завоевывать сердца. Немаловажным вкладом в будущее благополучие самой Елизаветы и ее подданных было искреннее принятие молодой королевой заветов протестантской веры, которой, с разной степенью убежденности, придерживались ее родители. Но не все «дары» Анны и Генриха оказались благословением для юной Елизаветы. Трагическая история их союза и последующих браков короля, безвременная гибель матери и одной из мачех на эшафоте, смерть другой мачехи после родов — все это оставило в душе Елизаветы глубокий след и сформировало стойкое предубеждение против супружества. Объявив себя «замужем за Англией», Елизавета на протяжении всей жизни сохраняла парадоксальный статус королевы-девственницы и одновременно «матери английского народа», не чуждаясь при этом плотских утех в объятиях фаворитов.

Образ прекрасной королевы еще при жизни Елизаветы превратился в символ процветания Англии, ее Золотого века. Простой народ любил Елизавету и по-детски восхищался ею, подданные — некоторые даже искренне — воспевали ее мудрость и красоту, иностранные послы поражались ее дальновидности и незыблемости ее авторитета у подданных. Флирт с некоторыми европейскими монархами (включая эпизод сватовства Ивана Грозного), поощрительный интерес сразу к нескольким претендентам на руку и сердце королевы без выраженного предпочтения, умение держать женихов на точно отмеренном расстоянии позволяли Елизавете искусно лавировать в бурном море внешней политики и по возможности избегать открытых конфликтов.

Идеализированное изображение Елизаветы, воспевание ее красоты стало одной из ведущих тем английской поэзии и, шире, искусства этого периода. Многочисленные портреты королевы, созданные выдающимися живописцами, любовные сонеты, в которых Елизавета предстает то недосыгаемой возлюбленной, то небесной покровительницей, то воплощением всех возможных добродетелей, в совокупности создают образ одной из самых выдающихся женщин в истории Европы. Королева-дева, Артемида, Астрея — и одновременно воплощение женственности и соблазна, рыжеволосая искусительница, из-за которой многие теряли голову, и не всегда в переносном смысле\*, — такой предстает Елизавета в зеркале искусства своего времени.

Историки также дают неоднозначную оценку ее правлению, не отрицая при этом значимости и дальновидно-

---

\* Несколько фаворитов Елизаветы были казнены, как, например, граф Эссекс (1565–1601), обвиненный в государственной измене.

сти принятых ею решений и политики в целом. Чарльз Диккенс, питавший неприкрытую антипатию к представителям династии Тюдоров, пишет в своем труде «История Англии для юных»: «Королева была честолюбива, ревнива, к тому же терпеть не могла женатых мужчин и замужних женщин... Умная, но вероломная и лживая, она к тому же унаследовала отцовскую вспыльчивость. Первыми своими успехами она была во многом обязана умному и осторожному министру, сэру Уильяму Сесилу»\*.

Нельзя отрицать одного: при Елизавете практически все виды искусств в Англии достигли невиданного расцвета. Получив всестороннее образование под руководством выдающихся педагогов-гуманистов, королева деятельно покровительствовала наукам и искусствам, поощряла открытие новых школ и развитие университетов. При ней театр из придворной забавы для избранных или примитивного площадного увеселения превратился в профессиональную и стремительно совершенствующуюся отрасль искусства — актеров перестали преследовать как бродяг, появились первые стационарные театры, драматургия как вид сочинительства вышла на новый уровень. При дворе Елизаветы собрались наиболее одаренные поэты, музыканты и живописцы. История литературы этого периода представляет собой книгу с золотыми страницами, в которую навеки вписаны имена Эдмунда Спенсера, Филиппа Сидни, Кристофера Марло, Френсиса Бомонта и Джона Флетчера, Бена Джонсона — и, конечно, Уильяма Шекспира.

В шекспироведении образу Елизаветы и ее месту в жизни Шекспира отводится особое место. В контексте «конспирологических» теорий, которыми славится антистратфордианский лагерь, Елизавета выступает то не-

---

\* Пер. Т. Бердиковой и М. Тюнькиной.

посредственным заказчиком шекспировских пьес, то прототипом некоторых персонажей, то тайной покровительницей и даже настоящей матерью драматурга. Существует также авантюрная гипотеза, что Елизавета и была «Шекспиром», то есть писала под этим псевдонимом произведения, не имея возможности представить их публике под собственным именем.

Оставляя без комментариев экзотичность и степень обоснованности этих версий, следует все же отметить, что Елизавета действительно сыграла очень существенную роль в жизни Шекспира, оказывая покровительство его труппе. Своим интересом к театральному искусству, прямым финансированием нескольких трупп, поощрением искусства в целом Елизавета способствовала тому, что в ее правление драматургия, как и поэзия, переживали истинный золотой век. Неудивительно, что в этот благоприятный для творчества период, вдохновляемый монаршей благосклонностью и подстегиваемый духом (не всегда) здорового соперничества, сформировался шекспировский гений, ставший высшим художественным воплощением английского Ренессанса.

# АКТ I

## НАД ВОДАМИ ЭЙВОНА

### 1. Шаксперы деревенские и городские

Итак, отправная точка нашей истории (и она же финальная) — Стратфорд-на-Эйвоне, маленький английский городок, расположенный на берегах живописной реки. Факт рождения в Стратфорде такой звезды, как Шекспир, не изменил радикально ни его историю, ни его демографию: во времена королевы Елизаветы население города составляло около полутора тысяч жителей, а сейчас насчитывает примерно двадцать тысяч человек, то есть Стратфорд остается маленьким провинциальным городком и в наши дни. При этом каждый год в апреле количество обитателей Стратфорда резко возрастает за счет туристов и театралов. Статистика гласит, что родину Шекспира ежегодно навещают два с половиной миллиона человек. Что же влечет в Стратфорд этот нескончаемый поток посетителей, многие из которых ни разу в жизни не открывали томик с пьесами Шекспира? Можно предположить, что на первом месте — желание прикоснуться к великой загадке и найти ответ на вопрос: есть ли какая-то энергетическая связь между географическим топосом и возникшим в его границах гением? Вли-

яет ли на развитие и формирование гения окружающая обстановка, природа, климат и культура родного края?

Место появления на свет великого человека, оставившего свое имя в истории, обладает в глазах поклонников его таланта особой притягательностью и статусом, близким к сакральному. В природном ландшафте местности и архитектурном облике города, подаривших миру значительного писателя или художника, в интерьере его родного дома, в его семейном окружении мы невольно ищем объяснение тому, что среди других сынов и дочерей этого места именно он был избран для особого пути, отмечен печатью выдающегося таланта. То, что мы называем «малой родиной», выполняет функцию своего рода кокона или скорлупы, под покровом которых растет и зреет гений. Визит на родину кумира сродни паломничеству, только посетитель приобщается откровению не религиозному, а биографическому. Впрочем, банальное любопытство к частной жизни знаменитостей тоже играет немалую роль в создании того потока туристов, который каждый год наводняет тихие улицы Стратфорда.

Учитывая скудость и фрагментарность наших знаний о жизни Шекспира, мы готовы цепляться за мельчайшие детали его прошлого, семейной истории, родственных отношений, чтобы прочувствовать Шекспира как личность, понять его характер и темперамент, исток его таланта и вдохновения. Однако Стратфорд в этом отношении скорее разочаровывает посетителей, ищущих ответа на свои каверзные вопросы. Это тихое и живописное местечко, описанное в путеводителе времен королевы Елизаветы емкой формулой *emporium non inelegans\**, сохранило практически без изменений свой средневековый облик и ауру. При Шекспире это был торговый го-

---

\* «Городок, не лишенный элегантности».

род, населенный преимущественно ремесленниками и купцами, заметно оживающий к четвергу — дню еженедельной ярмарки. Право проводить базары было даровано жителям Стратфорда еще королем Ричардом Львиное Сердце в 1196 и активно используется по настоящий день.

Родина Шекспира не может похвастаться большим количеством достопримечательностей, хотя церковь Святой Троицы и часовня Гильдии привлекают не только «шекспирофилов», но и поклонников старинной архитектуры. Пространственной и символической доминантой города во времена юности Шекспира являлся каменный мост, построенный еще в XV веке местным феодалом и благотворителем Стратфорда сэром Хью Клоптоном (1440–1496). Эта солидная конструкция с четырнадцатью арками, заменившая шаткий полуразрушенный деревянный мост, стала не только способом связи городка с «большим» миром, и особенно со столицей, но и символом новых горизонтов и перспектив, ожидающих амбициозных уроженцев Стратфорда на противоположной стороне реки. Сам Клоптон подал согражданам пример карьерного взлета, в 1491 году получив пост лорд-мэра Лондона. Возможно, не без оглядки на этого легендарного выходца из Стратфорда, по Клоптонскому мосту в столицу отправились многие земляки Шекспира, в частности его соученик Ричард Филд, с которым судьба еще сведет будущего драматурга в Лондоне, а также сам Уильям и его братья — Гилберт, занявшийся торговлей, и Эдмунд, ставший актером. Этот же мост станет частью последнего пути Шекспира: по нему он вернется на родину, чтобы больше ее не покидать до самой смерти.

Хотя символическое толкование географических локаций едва ли можно назвать серьезным биографиче-

ским подспорьем для шекспироведа, трудно удержаться от искушения найти в самой топонимике родных мест Шекспира намеки на особое «энергетическое» богатство долин Уорикшира, взрастивших столь великого поэта. Так сложилось, что в названиях, с детства окружавших Шекспира, зашифрована идея движения, перемещения: слово *straat* в переводе с древнеанглийского означало «улица», а также «дорога»; второй корень, *ford*, имел значение «брод, переход», *avon* же просто кельтское слово для обозначения реки. И в топографии (река, мост, дорога), и в топонимике (дорога, река, переправа) родных Шекспиру мест сошлись воедино несколько мотивов движения, породив динамический импульс, воспринятый самым знаменитым и одаренным уроженцем этих мест. Останься Шекспир нечувствителен к этому намеченному самим ландшафтом вектору, проживи он свою жизнь, подобно многим своим землякам, в полусонном городишке, в окружении родственников, приятелей и соседей, мы вряд ли читали бы когда-нибудь трагические и возвышенные страницы «Гамлета» или «Короля Лира». А родился Шекспир в Лондоне, эти страницы могли быть отмечены большим лоском и мастерством, но лишились бы части пронзительной силы и искреннего чувства, составляющих неотъемлемую часть шекспировской поэтической магии.

Фамилия «Шекспир», в нашем сознании принадлежащая одному-единственному человеку, в средневековой Англии была скорее распространенной, чем редкой. Помимо привычного нам «академического» написания «Шекспир» (*Shakespeare*), английские словари насчитывают десятки вариантов, нередко относившихся к одним и тем же людям. Один из биографов Шекспира, Э. К. Чэмберс, обнаружил целых восемьдесят три версии этой фамилии. В XV–XVI веках правописание в



английском языке только проходило процесс унификации, постепенно освобождаясь от влияния нормандского и французского языков, а в начертании имен собственных и вовсе трудно было ожидать какого-то единообразия. Тем не менее в приходских хрониках Уорикшира, начиная с середины XIII века, можно периодически встретить упоминание об однофамильцах Шекспира или его пращурах, будь они «Шаксберы» или «Шейкстафы». Дед Шекспира по линии отца, Ричард Шекспир, в записях 1533 года обозначен как *Shakstaff*, а в 1541 году именуется в документах уже *Shakeshafte*. Его сын Джон подписывался двенадцатью разными вариантами своей фамилии.

Ричард Шекспир (1490–1561), первая более-менее отчетливая фигура в шекспировской семейной истории, появляется в поле зрения биографов в 1525 году, когда поселяется в качестве арендатора на землях мелкопоместного дворянина Роберта Ардена (?–1556), деда Шекспира с материнской стороны. О самом Ричарде известно немного — он прожил жизнь честного фермера, вырастил по меньшей мере двоих детей и умер за три года до рождения Уильяма, оставив своим сыновьям неплохое по меркам того времени наследство, которым Джон (старший) и Генри (младший) распорядились по-разному. Генри был «паршивой овцой» в почтенной и трудолюбивой семье. Большинство упоминаний о дяде Шекспира в церковных и судебных записях касаются наложенных на него многочисленных штрафов и вызовов в суд, как минимум один из которых закончился для дебошира тюремным сроком. Подобные вещи нельзя утверждать с уверенностью, особенно в случае с Шекспиром, но нам трудно удержаться от предположения, что этот мятежный и беспокойный характер впослед-

ствии послужил драматургу источником вдохновения для создания некоторых его персонажей.

Джон Шекспир (1531–1601) был, вероятно, не менее энергичным и деятельным человеком, чем его брат-бунтарь, но его энергия была направлена в иное русло. Отец Шекспира был амбициозным и предприимчивым человеком. Покинув отцовскую ферму, он направился в Стратфорд, находившийся в трех милях от Сниттерфилда, и поступил в ученики к кожевеннику (и по совместительству перчаточнику). Пройдя обучение по ускоренной программе (возможно, благодаря дружеским связям и деловым знакомствам), Джон довольно быстро обзавелся своим предприятием и, вероятно, собственным жильем, что говорит о быстром финансовом подъеме бывшего фермера. Одна из первых записей о нем в Стратфордских анналах свидетельствует о наложенном на него штрафе «за оставление кучи мусора» перед домом (в нарушение требования складывать бытовые отходы в общую свалку). Денежное наказание было назначено Джону Шекспиру как владельцу недвижимости на Хенли-стрит — того самого дома, который в настоящее время является одной из остановок в паломническом маршруте для туристов, то есть «родового гнезда» самого Шекспира. Едва ли ученик перчаточника мог позволить себе собственный дом, так что в 1552 году, в котором была сделана запись о назначении штрафа, Джон Шекспир уже был процветающим предпринимателем. Не менее стремительно развивалась и его карьера в местном самоуправлении. Через три года после приезда в Стратфорд он получает должность «контролера пива», которую обычно доверяли только самым респектабельным и честным горожанам. Впоследствии Джон также исполнял — в разное время — должности констебля, казначея, олдермена, бейлифа и мирового судьи — все

они подразумевали высокий статус кандидата и его незапятнанную репутацию у горожан.

Со своей будущей женой, Мэри, Джон Шекспир был знаком, вероятнее всего, с ранней юности. Она была младшей из восьми дочерей Роберта Ардена, у которого отец Джона арендовал ферму, и принесла мужу неплохое приданое, включавшее усадьбу в Уилмкоте и немалый земельный надел. Мэри происходила из обедневшего дворянства, и сам факт женитьбы показывает, что Джон Шекспир занимал очень высокое положение в Стратфорде, еще более укрепившееся посредством брака. Возможно, родовитое происхождение жены подпитывало амбиции самого Джона, загоревшегося идеей получить дворянский титул. В любом случае, эти факты противоречат ошибочному, хотя и живучему представлению об Уильяме Шекспире как о неотесанном мужлане, выходец из среды мелких ремесленников и крестьян. Будучи сыном мелкопоместной дворянки и, говоря современным языком, предпринимателя и общественного деятеля, Шекспир, вероятно, видел в детстве что-то еще, кроме чанов с замоченными шкурами и сумрачных сводов отцовской лавки, как это любят изображать антистратфордианцы\*.

Запись о дате бракосочетания Джона Шекспира и Мэри Арден не сохранилась, но большинство историков склонны относить это событие к 1557 году. Из приходских архивов известно, что в 1558 году молодая чета об-

---

\* Странники теории утверждают, что произведения, известные нам как шекспировские, были написаны другим, более родовитым и образованным человеком — лондонским аристократом или, по крайней мере, ученым (кандидатуры варьируются). Одна из антистратфордианских версий рассматривает человека по имени Уильям Шекспир как «ширму» для «подлинного» автора; другая вообще отрицает существование такого биографического лица, как Шекспир.

рела и вскоре потеряла своего первого ребенка — дочь, названную Джоанной. Младенческая смертность в те годы была столь велика, что это печальное событие едва ли могло считаться исключительным и повторилось в семье Шекспиров как минимум еще один раз — в 1563 году, когда умерла вторая дочь Уильяма и Мэри, четырехмесячная Маргарет. В тот год в Уорикшир пришла чума, которая свирепствовала еще несколько месяцев, и можно представить себе тревогу и опасения четы Шекспиров, у которых в апреле 1564 года родился третий ребенок — сын Уильям. Возможно, временный переезд Мэри с малышом за город сыграл свою роль, или эпидемия пошла на спад, но всем почитателям творчества Шекспира в глубине души импонирует мысль, что рука Провидения спасла маленького Уилла от ранней смерти, приготовив ему куда более завидную и удивительную участь.

Существует своего рода биографическая легенда, касающаяся точной даты рождения Шекспира. В архивах церкви Святой Троицы, где крестили и отпевали почти всех Шекспиров в XVI веке, есть запись о крещении Уильяма, сына Джона, и она датируется 26 апреля. По традиции, ребенка крестили в первые три дня жизни, но это правило не всегда соблюдалось буквально, так что у биографов был выбор как минимум из трех дат, в которые Уильям мог появиться на свет — 23, 24 и 25 апреля. Предпочтение было оказано 23-му числу как наиболее вероятному и, кроме того, наделенному определенным символизмом. В этот день чествуют святого Георгия, покровителя Англии, и этот праздник органично вписывается в представление о шекспировском гении как квинтэссенции всего английского, как о наиболее яркой манифестации английского духа. Этот безобидный био-

графический подлог, или скорее допущение — со временем приобрел статус официальной версии.

В 1565 году удача улыбнулась чете Шекспиров — чума пощадила и младенца, и родителей, а Джон получил очередное повышение — должность олдермена (через два года он станет еще и бейлифом). Это вершина его общественной и политической карьеры, и она отражает его безупречную на тот момент репутацию. В Англии XVI века бейлифы выполняли очень разнообразный набор функций в рамках самоуправления и были наделены значительной властью. Они вели переговоры с местными феодалами, выполняли работу мировых судей, инспектировали базары по четвергам и ярмарки, устанавливали цены на ряд продуктов, таких как зерно и пиво, и контролировали процесс их производства и реализации.

Джон Шекспир, как бейлиф, также следил за выделением из городской казны средств на разные общественные нужды, в том числе и на оплату представлений, разыгранных гастролировавшими в Стратфорде театральными труппами. Именно по его приказу и за его подписью в 1569 году были выделены средства для уплаты за пьесу «Комедиантам королевы» (не самой блестящей труппе своего времени; они были отлучены от двора по причине вопиющей бездарности). По традиции, семья бейлифа присутствовала на представлении, поэтому есть все основания предполагать, что Шекспир смог познакомиться с завораживающим миром лицедейства задолго до своего переезда в Лондон. С 1569 по 1587 год в Стратфорде состоялось двадцать четыре выступления различных театральных коллективов, и трудно поверить, чтобы сын крупного городского чиновника не попал ни на одно из них. Хотя Лондон от Стратфорда отделяло полторы сотни километров, столичный театральный «бум» докатывался и до тихого провинциального город-

ка. Приезжавшие гастролеры давали представления в тавернах или на постоянных дворах\*, но могли выступать и в здании городской администрации, прямо над помещением, где шли уроки для школьников «среднего звена». Собственная труппа появилась в родном городе Шекспира только в 1583 году. Один из ее участников, Дэвид Джонс, был женат вторым браком на кузине жены Шекспира, так что приходился ему если не родственником, то свояком, и мог познакомить будущего драматурга с «изнанкой» своей непростой, но увлекательной профессии.

До жителей Стратфорда не могли не дойти отблески того великолепия, с которым проводились представления в честь визита королевы Елизаветы в Кенилворт, поместье ее фаворита Роберта Дадли, в 1574 году. Празднества длились более двух недель, с 9 по 27 июля. Театрализованная часть программы была придумана и воплощена в жизнь плеядой придворных поэтов и музыкантов, самым известным из которых был Джордж Гэскойн\*\*. Кенилворт находился всего в 12 милях от Стратфорда, и многие земляки юного Уильяма преодолевали это расстояние пешком, чтобы полюбоваться блеском и пышностью королевских увеселений. Едва ли мальчики школьного возраста, у которых в июле еще шли занятия, допускались до посещения праздника, но отголоски этого знаменательного события не могли не звучать на улицах и площадях провинциального городка, в беседах по-

---

\* Распространенная среди английских трупп этого периода практика, сошедшая на нет после появления стационарных театров. Самыми популярными площадками в Стратфорде были постоянные дворы «Медведь» и «Лебедь». Собственный театр появился на родине Шекспира только в XVIII веке, и то в виде временной постройки для празднования юбилея Барда.

\*\* *Джордж Гэскойн* (1535–1577) — представитель раннего английского Возрождения, один из первых поэтов елизаветинского периода.

купателей в лавке Шекспира-старшего, в разговорах на школьной перемене. Возможно, эти моменты соприкосновения с миром театра предопределили впоследствии выбор жизненного пути не только Уильяма, но и последовавшего за ним в Лондон младшего брата Эдмунда, чья актерская карьера прервалась в самом начале по причине ранней смерти.

Однако в 70-х годах лондонская богема и театральные подмостки могут пока являться Уильяму разве что в грезах. Повседневная жизнь английского школьника второй половины XVI века состоит из унылой рутины, монотонной зубрежки и страха наказания. Грамматическая школа, которую посещали ровесники Шекспира по всей Англии, была второй ступенью школьного обучения и следовала за школой для малышей (*petty school*), выполнявшей функцию подготовительных курсов. В возрасте от семи до девяти лет, уже владея навыками чтения и письма, а также азами катехизиса, дети поступали в грамматическую школу, учеба в которой позволяла претендовать на поступление в университет — этап, которого в жизни Шекспира, без всякого сомнения, не было. Отец забрал его из школы после 1576 года, вероятнее всего, потому, что его финансовое благосостояние и общественное положение ухудшились к этому моменту, и Джону Шекспиру была нужна помощь старшего сына. В семье на тот момент было еще пятеро детей — Гилберт, Джоанна (вторая, более удачливая, чем ее предшественница, так как ей были отведены долгие по тем меркам семьдесят семь лет), Анна, Ричард и Эдмунд.

Антистратфордianцы часто делают акцент на скудости полученного Шекспиром образования, полагая, что знаний, приобретенных будущим драматургом за неполный курс грамматической школы, не могло бы хватить для сочинения столь глубоких и блестящих, «фонтанирующих» разносторонней эрудицией пьес. Следует, однако, учиты-

вать, что для представителя своей среды Шекспир получил весьма добротное образование, в рамках которого, вероятнее всего, зазубрил азы латинской грамматики и с разной степенью глубины проштудировал ряд произведений классических авторов, от Плавта до Овидия.

Обучение в грамматической школе могло длиться от трех до восьми лет, в зависимости от местности, программы и элементарного наличия учителей, так что Уильям потерял всего пару лет школьного курса, и то — лишь гипотетически. Есть мнение, что отец забрал Уильяма из школы только в 1579 году, когда финансовые трудности в семье достигли своего апофеоза. В таком случае будущему драматургу удалось освоить почти все предписанную программу.

Доводы антистратфордianцев нередко отсылают к эпиграфии Шекспиру, написанной Беном Джонсоном для Первого фолио 1623 года. Крупнейший драматург, поэт и критик своей эпохи, а также соперник Шекспира, Бен Джонсон сокрушался, что его великий современник знал «мало латыни и еще меньше греческого». Это неискреннее сетование едва ли имеет под собой какие-то основания, кроме субъективной оценки самого Джонсона. Шекспир, со всей очевидностью, провел в грамматической школе не менее шести лет, которые были посвящены преимущественно зубрежке латыни. Учебная программа того периода не подразумевала изучения других дисциплин, таких как математика или естествознание, сосредоточиваясь исключительно на преподавании языка Горация и Вергилия, так что единственное, что Шекспир и мог вынести из своих школьных штудий, — это знание латыни и текстов классических авторов. Что касается университета, то из двадцати четырех детей, родившихся в Стратфорде в тот же год, что и Шекспир, до этой высшей ступени добрался лишь один, так что образование Шекспира было вполне достаточным, по меркам его



времени. Примечательно, что Бен Джонсон сам не учился в университете, но довольствовался знаниями, полученными в Вестминстерской школе. В каком-то смысле университетом Джонсона и Шекспира была сама жизнь, которая в елизаветинскую эпоху изобиловала поучительными сюжетами и запоминающимися, подчас жестокими уроками. Один из таких уроков (на тему переменчивости фортуны и непостоянства успеха) Уильяму пришлось выучить еще в отрочестве, когда карьера его отца резко пошла на спад.

Когда удача перестала улыбаться Джону Шекспиру, для всей семьи наступила непростая пора. В архивах Стратфорда можно найти записи о разного рода штрафах, вызовах Джона в суд, проигранных им делах и прочих неприятностях, посыпавшихся на его голову после 1570 года. К концу 70-х годов финансовое положение Шекспиров настолько ухудшилось, что была заложена усадьба и все земли, полученные Мэри Арден в качестве приданого. В довершение всех бед, в 1579 году умерла младшая сестра Уильяма Анна, которой едва исполнилось восемь лет.

Мы не знаем, как именно помогал будущий драматург своим родителям, но ему, вероятно, приходилось работать в отцовской лавке и облегчать труд матери, которая была уже немолода и успела дать жизнь восьмерым детям, троих из которых похоронила\*. В годы процветания Джон успел приобрести еще два дома в Стратфорде, но их пришлось продать, когда наступили тяжелые времена. Семейство Шекспиров было вынуждено ограничиться жилищем, которое было когда-то достаточным и даже роскошным для молодой четы и их первенца, но для пожилых родителей и пятерых взрослеющих отпрысков стало тесновато (вообще-то многие их современники

---

\* Последнего — Эдмунда — она родила в сорок три года.

жили в куда худших условиях, но Шекспиры уже успели вкусить комфорта, даруемого высоким достатком). Возможно, Уильяма как самого старшего — давно уже юношу, а не подростка — эта ситуация особенно тяготила.

Искал ли он в объятиях Энн Хэтуэй, уже не юной и, возможно, искушенной во многих житейских вопросах женщины, возможности самоутвердиться или забвения и отдыха от столь рано обременивших его взрослых забот или же его влекла к ней естественная в его возрасте чувственность, угадать сложно, да и незачем. Факты говорят сами за себя: в 1582 году, когда была зарегистрирована помолвка Уильяма Шекспира и Энн Хэтуэй, невеста уже носила под сердцем плод их страсти (довольно распространенное явление в елизаветинскую эпоху; по крайней мере, куда менее редкое, чем восемнадцатилетний жених). Наличие свидетелей помолвки было призвано доказать сомневающимся добрую волю молодого Шекспира, получающего в супруги женщину, превосходящую его возрастом (Анна была на восемь лет старше своего жениха), но не богатством или статусом. Невеста была из зажиточной семьи, но находилась на момент помолвки в незавидном положении: ее мать умерла, оставив на попечение мужа пятерых детей, и во втором браке ее отца появилось то же количество наследников. Когда судьба свела Анну с Уильямом, Ричарда Хэтуэя уже не было в живых, а его состоянием распоряжалась вторая жена, так что на большое приданое Анне рассчитывать не приходилось. В свои двадцать семь лет она давно уже считалась, по тогдашним представлениям, старой девой и, вероятно, успела пресытиться уходом за многочисленными братьями и сестрами, как и попреками мачехи, так что обретение собственного угла и статуса замужней женщины могло казаться ей очень заманчивой перспективой.

Едва ли для Уильяма это брак выглядел столь же привлекательным. Он был молод, интересен противоположному полу, достаточно образован и не вкусил еще тех радостей, которые может обещать жизнь любознательному и чувственному юноше. Затянувшиеся трудности в родительской семье могли подталкивать его к поиску новых путей, не в последнюю очередь связанных с переездом в столицу или открытием собственного дела (можно предположить, что восемнадцатилетний Уильям уже задумывался и о театральном поприще). Его могли манить военная служба, путешествия, получение ученой степени — но брак, особенно с учетом уже заявившего о себе плода быстротечного романа, неизбежно должен был положить конец всем его чаяниям и устремлениям и мог навсегда привязать его к Стратфорду. Нельзя забывать и о том, что у Шекспира не было даже перспективы приобретения собственного жилья, так что ему пришлось привести супругу в родительский дом, в котором и без этого прибавления было очень тесно. Поэтому в ноябре 1582 года Уильям, скорее всего, стоял в церкви смущенный или угрюмый, испытывая не обычное для жениха радостное предвкушение, а, вероятно, запоздалое раскаяние или растерянность. Есть предположение, что свидетели помолвки — возможно, друзья покойного отца Анны — должны были удостовериться, что молодой человек не передумает в последний момент и не оставит женщину в затруднительном положении.

Однако нет особых оснований полагать, что это был нетипичный для своего времени брак и что обе стороны были в нем как-то особенно несчастны. Хотя в «Ромео и Джульетте» Шекспир воспекает любовь, осененную узами пусть и поспешного, но законного союза, в реальной жизни браки чаще заключались на основе взаимной выгоды, касавшейся даже не самих жениха и невесты, а их семей. Взаимная симпатия будущих супругов была при-

ятым, но не обязательным и не всегда решающим фактором при вступлении в брак. Чаще всего чувства приходили со временем, как результат долгосрочной привычки и совместного преодоления многочисленных трудностей, без которых едва ли обходилась жизнь рядового англичанина в XVI веке. Хотя Энтони Берджесс, отступая от принципов научной биографии и возвращаясь к более привычной роли романиста, много фантазирует о причинах, обстоятельствах и последствиях женитьбы Шекспира на Энн Хэтуэй, едва ли можно считать, что это событие радикально изменило судьбу будущего драматурга. В Лондон его влекло не только и не столько стремление вырваться из душающей атмосферы многочисленного и неуклонно растущего семейства (через три года после свадьбы Уильям был уже отцом двух дочерей и сына), сколько амбиции, присущие мужчинам в этой семье. Не стоит забывать о быстрой, хоть и внезапно прервавшейся карьере его отца, о переезде в Лондон младших братьев, устремившихся по стопам уже прославившегося Уильяма.

Возможно, были и другие обстоятельства, спровоцировавшие скоропалительный отъезд будущего драматурга из Стратфорда. На протяжении двух столетий частью шекспировского биографического «канона» была история об олене, подстреленном будущим драматургом в угодьях местного феодала, и последующем бегстве Уилла от правосудия (или изгнании из родных мест). От браконьерства Шекспира якобы пострадал сэр Томас Льюси (1532–1600), чье имение Чарлкот-парк находилось недалеко от Стратфорда. Этот сомнительный эпизод из жизни Шекспира описал его первый биограф, а также издатель и комментатор его произведений Николас Роу (1674–1718). Его последователям история противостояния дерзкого юнца и спесивого провинциального аристократа показалась убедительной и правдоподобной, а главное — интригующей; она вносила новые оттенки в скучную на

подробности картину молодых лет драматурга. Согласно версии Роу\*, Шекспир неоднократно вторгался в частные угодья сэра Льюси — то ли ради изобильной дичи, водившейся в заповеднике вокруг Чарлкота, то ли из чистого азарта, а возможно, и ради свиданий с дочерью лесничего (которые выдумали богатые на фантазию шекспироведы следующих поколений). По легенде, нарушитель даже подвергся наказанию в форме порки (хотя по законам елизаветинского времени за подобные проступки полагался штраф в размере, троекратно восполняющем причиненный ущерб, или заключение под арест на три месяца) и отомстил обидчику в присущем ему духе, написав язвительную балладу. Более дотошные исследователи усматривают портрет самого сэра Льюси в персонаже по имени Шэллоу из комедии «Виндзорские насмешницы»\*\*.

---

\* Николас Роу полагался на текст архиепископа Ричарда Дэвиса, священника из Глостершира, увлекавшегося историей родного края. Дэвис не был биографом Шекспира, но приводит несколько эпизодов из его жизни, чаще всего непроверенных или просто анекдотических.

\*\* Основанием для такого отождествления служит звучащий в комедии каламбур, построенный на омонимии родового имени сэра Томаса — Льюси (Lucy) и слов «вшивый» (lousy) и «щуки» (lucres). В устах другого персонажа комедии, пастора Эванса — валлийца, — двенадцать серебряных щук (the dozen white lucres) на гербе судьи Шэллоу превращаются в двенадцать вшей (the dozen white louses). На гербе семейства Льюси действительно были изображены щуки, правда, три, а не двенадцать, как у Джона Дадли, первого графа Нортумберленда. Щуки в разных количествах встречались на гербах многих семейств и даже профессиональных гильдий (например, торговцев рыбой). Те же символы присутствовали на геральдическом знаке судьи Уильяма Гардинера, с которым у Шекспира был конфликт по поводу закрытия театра «Лебедь». Гардинер угрожал Шекспиру арестом и вообще был известен своей предвзятостью и продажностью, кроме того, он был женат на женщине по имени Фрэнсис Льюси. Этот пример показывает, какой зыбкой может оказаться теория, построенная на одной-двух деталях, однако в шекспироведении подобный подход к фактам нередко преобладает.

В первой же сцене пьесы судья Шэллоу озвучивает свои претензии к Фальстафу:

Шеллоу

Рыцарь, Вы побили моих слуг, подстрелили моего оленя  
и ворвались в дом моего лесничего.

Фальстаф

А дочку вашего лесничего я не поцеловал?\*

В обвинениях Шэллоу можно услышать — при желании — отголоски воспоминаний самого Шекспира о его буйной юности, поскольку здесь есть и браконьерство, и дочка лесничего, и угроза расплаты, однако в образе Фальстафа — пьяницы, хвастуна и труса — нет ничего автобиографического, так что параллель с жизнью авто-ра будет здесь очень надуманной. Да и образ судьи Шэллоу является скорее собирательным и соединяет в себе как черты известных личностей своего времени, так и пороки своего сословия и профессии. «Виндзорские насмешницы» — единственная комедия Шекспира, в которой действие происходит в елизаветинскую, то есть современную Шекспиру, эпоху, и зрители того времени наверняка могли узнать в персонажах комедии своих современников, послуживших прототипами.

Сэр Льюси действительно был крупным землевладельцем и мировым судьей. Более того, этот человек был косвенно причастен к бедам, постигшим семейство Арденов, к которому принадлежала мать Шекспира. Ее дальний родственник, Эдвард Арден, тайно исповедовал католицизм и был ложно обвинен в государственной измене и организации заговора против королевы, подвергнут пыткам и казнен. Обыски в помещениях, принадле-

---

\* Пер. С. Маршака и М. Морозова.

жавших Арденам, производил именно сэр Томас Льюси — ревностный поборник протестантской веры и преданный сторонник королевы Елизаветы. Кроме того, сэр Льюси в качестве судьи подписал два документа, взыскивающих с Джона Шекспира штрафы за уклонение от посещения церкви.

Тем не менее в одной из пьес Шекспира — первой части «Генриха VI» — фигурирует герой по имени Уильям Льюси, отважный полководец, сторонник дома Йорков. Прототипом этого персонажа был предок «гонителя» Шекспира сэр Уильям (1398–1466), шериф Уорикшира. Уважительное изображение этого исторического деятеля, представленного пламенным патриотом и бесстрашным защитником родины, позволяет предполагать, что Шекспир все же не держал обиды на семейство Льюси. Да и в те годы, когда у Шекспира было время и возможности браконьерствовать в окрестностях Уорикшира, заповедника вокруг Чарлкот-парка еще не существовало.

Сохранившиеся отрывки баллады, высмеивающей пороки сэра Томаса и ветреность его жены, не обладают стилистическим сходством с произведениями Шекспира и потому не позволяют идентифицировать ее как сочинение драматурга. Вероятнее всего, «криминального» эпизода с браконьерством и постыдной поркой в жизни Шекспира все же не было либо в его основе лежало некое событие, искаженное ранними биографами Шекспира до неузнаваемости.

## **2. Шекспир-моряк, Шекспир-учитель... Загадка «потерянных лет»**

«Потерянные», или «утраченные», годы Шекспира — один из периодов его биографии, более других притягивающий конспирологов, антистратфордianцев и беллет-

ристов. Официальное литературоведение весьма сдержанно оценивает свои возможности по реконструкции событий из жизни драматурга в этот период, поскольку нет никаких записей или документов, позволяющих определить его местонахождение или занятия за эти несколько лет. Тем не менее у каждого более-менее значительного шекспироведа есть своя версия касательно того, чем занимался будущий автор «Гамлета» и «Отелло» с 1585 по 1592 год.

В сущности, жизнь Шекспира довольно хорошо известна исследователям, особенно по сравнению с некоторыми его современниками (в биографии Бена Джонсона или Кристофера Марло отнюдь не меньше загадок и белых пятен). На этом фоне «выпадение» нескольких лет жизни драматурга из официальной истории не является поводом для сенсации. Вероятнее всего, Шекспир путешествовал по Англии в составе гастролирующей труппы, обогащаясь бесценным опытом — сценическим и жизненным. Елизаветинцев трудно было назвать домоседами. Люди этой эпохи активно перемещались по стране и даже отваживались покинуть ее пределы — навещали родственников, искали новые источники заработка, участвовали в войнах, бежали от закона, религиозных преследований или семейных неурядиц, осваивали новые ремесла или, если позволяли статус и финансовое положение, путешествовали ради удовольствия\*.

---

\* В ранних шекспировских комедиях бросается в глаза оживленная миграция персонажей: герои «Двух веронцев» едут из родного города в Милан, в «Комедии ошибок» Антифол Сиракузский и его отец едут в Эфес, в «Укрощении строптивой» Люченцио со слугой приезжают в Падую из Пизы, а Петруччо — из Вероны, французская принцесса со свитой в «бесплодных усилиях любви» наносит визит в Наварру, а герои «Венецианского купца» из Венеции перемещаются в Бельмонт.



Обычай совершать *Grand Tour*\* приобрел в Англии широкое распространение только к середине XVII века, то есть во времена Шекспира еще носил характер индивидуальной прихоти, а не общепринятой моды; в любом случае, «сын перчаточника» вряд ли смог бы себе позволить развлекательную поездку на континент. Конечно, он мог бы отправиться в Европу с более возвышенной целью — совершить паломничество в Рим (если гипотеза о его тайном католичестве небезосновательна). Это могло бы объяснить, почему из всех европейских стран Шекспир предпочитал Италию в качестве места действия своих произведений. Некоторые биографы Шекспира предполагают, что если драматургу и довелось увидеть своими глазами те европейские города, в которых происходит действие его пьес (Верона, Падуя, Вена и т. д.), то только в период, когда он еще не обосновался в Лондоне и не приобрел долю в театральном предприятии Бербеджа. Впрочем, локации шекспировских драм, хотя и привязаны к реально существующим местам, представляют собой скорее плод поэтического вымысла, мифологизированные топосы, далекие от конкретных исторических и географических реалий. Для сотворения подобных образов необязательно посещать сами города, чтобы не разрушилось их сказочно-экзотическое обаяние. В любом случае, для создания таких наполовину вымышленных топосов, как Вена в пьесе «Мера за меру» или Милан в «Двух веронцах», Шекспиру вполне могло хватить обрывочных сведений из справочников, текстов других писателей, путевых дневников его современников, а также рассказов быва-

---

\* Гран-тур — путешествие, предпринимаемое молодыми аристократами и представителями зажиточной буржуазии с целью завершения образования и расширения культурного кругозора.

лых путешественников и моряков, которые могли оказаться в числе посетителей театра. В настоящий момент большинство шекспироведов сходится во мнении, что драматург никогда не покидал пределы Англии.

Сложно, однако, представить двадцатипятилетнего Уильяма (с его амбициями, живым умом и энергией) бездействующим в течение нескольких лет и прозябающим на вторых ролях в отцовском бизнесе. Его собственная семья быстро росла, взрослеющие братья также нуждались в пространстве для самореализации и обретении профессионального опыта — все указывало на то, что Уильяму приходилось искать новые возможности для заработка и новые перспективы для карьерного роста. Среди предположений литературоведов касательно происхождения, выбранного Шекспиром в надежде прокормить семью и уйти от статуса подмастерья у собственного отца, лидируют версии о Шекспире-учителе и Шекспире — помощнике нотариуса.

Первый вариант упоминается уже в XVII веке, в записях английского антиквара, историка и биографа Джона Обри (1626–1697). Он утверждал, что Шекспир в течение нескольких лет преподавал в сельской школе, находившейся под патронажем графа Саутгемптона. Шекспир также мог служить в качестве домашнего учителя в семье какого-нибудь аристократа, однако никаких подтверждений этой гипотезе нет. Преподавание в школе могло бы объяснить наличие у Шекспира более обширных знаний, чем предоставляло его собственное неоконченное образование. В реальности все было наоборот: чтобы получить должность учителя даже в сельской школе, необходимо было иметь ученую степень или как минимум окончить университетский курс.

В произведениях Шекспира не единожды встречаются представители сферы образования — ученый педант

Олоферн из «Бесплодных усилий любви», учитель Пинч из «Комедии ошибок», священник Хью Эванс из «Виндзорских насмешниц». Все эти портреты комичны, даже карикатурны, и выдают близкое знакомство их автора с прототипами подобных персонажей, однако таковое вполне могло состояться, когда сам Уильям был еще учеником. За период его обучения в Стратфордской школе там сменилось три педагога, так что юный Уилл мог составить довольно разностороннее представление о представителях этой профессии. Вероятнее всего, поклонникам творчества Барда стоит расстаться с романтическим образом Шекспира-учителя, с блеском в глазах читающего «Энеиду» горстке деревенских подростков или терпеливо внимающего запинаящейся декламации ученика-аристократа.

Гипотеза о шекспировском учительстве не более состоятельна, чем версия, что будущий автор «Гамлета» провел несколько лет на службе у нотариуса. Его произведения населены представителями самых разных ремесел, от мореходов до констеблей, однако Шекспиру едва ли удалось бы за жизнь сменить столько занятий, оставаясь при этом плодовитым поэтом и драматургом. Красочные образы Шекспира-моряка, Шекспира-солдата не выдерживают критического анализа и уступают место прозаичной, но жизненной версии о странствиях Уилла — начинающего актера с малоизвестной труппой, не способной выдержать конкуренции со столичными театральными коллективами и потому гастролирующей в глухой провинции. Остальные гипотезы — лишь фрагменты большого биографического мифа, плотно окутывающего жизнь драматурга. Сюда же следует причислить историю о браконьерстве Шекспира и его работу «парковщиком» экипажей при театре, с которой якобы началась театральная карьера Уильяма. Определить ис-

точники этих легенд зачастую невозможно, да и едва ли необходимо, однако подобные истории прочно вросли в биографический канон Барда и развлекают досужего читателя там, где скудные факты не дают пищу воображению. С уверенностью можно утверждать только одно: к 1592 году Уильям Шекспир уже перебрался в Лондон, где начинается новая страница его жизни — и новая ве-ха в английской и мировой литературе.

# **АКТ II. ШЕКСПИР В ЛОНДОНЕ. РАСЦВЕТ**

## **1. Елизаветинский Лондон**

Лондон времен королевы Елизаветы — и, конечно, Шекспира — был удивительным, поражающим воображение городом, переживающим период бурного роста и расцвета. Во время правления деда Елизаветы, Генриха VII, Лондон, малонаселенный, почти захолустный город с явными следами упадка, начал обретать облик, подобающий столице. Руины — печальные приметы иноземных вторжений и не менее разрушительных внутренних распрей — были постепенно вытеснены новыми архитектурными сооружениями, сохранив, тем не менее, свое место в типичном английском ландшафте. При Генрихе VIII этот контраст разрухи и обновления стал еще более разительным. По самым скромным подсчетам, за время правления отца Елизаветы Лондон и его окрестности обогатились примерно сорока новыми дворцами и замками, но при этом потеряли около восьмисот монастырей и храмов, разрушенных в ходе так называемого «Роспуска монастырей», инициированного Генрихом в рамках Реформации. Впрочем, не все принадлежавшие

католической церкви строения были уничтожены — некоторые обрели новую жизнь в ином качестве, например, монастырь Блэкфрайерз в Лондоне превратился в закрытый королевский театр.

Елизавета приняла от своих предшественников город с богатым потенциалом в плане роста и развития, но и с не менее глобальными проблемами, характерными для многих крупных городов позднего Средневековья. Немало трудностей создавала, например, слишком большая плотность населения в бедных кварталах или преобладание в городе старых деревянных построек, которые были незащитны перед огнем. Как известно, до 1666 года Лондону удавалось избегать больших пожаров, хотя отдельные эпизоды возгорания тоже влекли за собой драматические последствия — так, например, в июне 1613 года сгорел дотла театр «Глобус», в котором ставились многие пьесы Шекспира (пожар случился во время показа его «Генриха VIII»).

Чудовищная антисанитария, царившая во многих европейских столицах того времени, делала Лондон малопривлекательным для прогулок в жаркую погоду и приводила к вспышкам эпидемий. Известно, что англичане по мере сил пытались решить проблему утилизации мусора и поддержания уличной чистоты, и не только в столице. Об этом свидетельствуют выписанные отцу и дяде Шекспира штрафы «за учреждение кучи мусора в непопозволенном месте», однако в целом гигиена в городских и сельских поселениях оставалась на удручающе низком уровне.

Нашего современника, окажись он в елизаветинском Лондоне, ужаснули бы не только кучи отходов на городских улицах и убийственная вонь сточных канав, но и обилие того, что в наше время считается насилием, а во времена Шекспира нередко служило источником развлечения. Сюда можно отнести травлю медведей и бы-

ков, бои различных животных — петушинные, собачьи, — а также охоту. Многие виды спорта, практиковавшиеся в те времена в очень грубых и примитивных формах, можно было без преувеличения назвать кровавыми. Возникшая на Британских островах разновидность футбола была настолько жестокой, что оставляла после себя многочисленные жертвы — раненых и даже убитых игроков. Один из иностранных путешественников, ставших свидетелем подобного развлечения, задался вопросом: «Если англичане называют это игрой, то что же они называют дракой?!» Неудивительно, что английские правители были встревожены распространением этой опасной забавы и неоднократно предпринимали попытки запретить футбол и другие игры с мячом. Первая попытка объявить футбол вне закона принадлежала Эдуарду II, его запрет повторили Эдуард III и Эдуард IV, затем Ричард III и Генрих IV. При этом первая в истории английского футбола пара бутсов для игры принадлежала не кому иному, как Генриху VIII, увлекавшемуся разными видами спорта и поощрявшему этот интерес у своих подданных. То, что казалось чрезмерно жестоким даже в мрачные Средние века, было по вкусу англичанам эпохи Возрождения. Шекспиру, очевидно, была известна некая разновидность игры с мячом, так как слово *football* в значении «футбольный мяч» встречается у него как минимум дважды — в «Комедии ошибок» и «Короле Лире».

Еще одним источником развлечения для городских зевак в тюдоровскую эпоху были казни преступников; они нередко носили публичный характер и собирали толпы зрителей. Четвертование заговорщика Энтони Баббингтона\* (1561–1586) оказалось таким ужасным зрели-

---

\* Молодой аристократ-католик, организовавший восстание против Елизаветы с целью возвести на престол Марию Стюарт.

щем, что даже охочая до кровавых зрелищ толпа стала проявлять признаки негодования; однако этот случай был скорее исключением — чаще всего казни проходили под одобрительные комментарии собравшихся, а некоторые атрибуты, такие как щепки с помоста или веревка повешенного, распродавались на сувениры.

Насилие в той или иной форме пронизывало атмосферу столицы и других крупных городов и во многом формировало мироощущение подданных Елизаветы. Въезжающего в город путешественника «приветствовали» останки преступников, размещенные на мосту в железных клетках, а также надетые на пики руки и головы государственных изменников. Даже знаменитый писатель и философ Томас Мор (1478–1535), впавший в немилость у Генриха VIII и казненный за измену, не смог миновать этой жуткой участи — в 1535 году его отрубленная голова целый месяц была выставлена на всеобщее обозрение на Лондонском мосту. Там же находилась голова епископа Джона Рочестера (1469–1535), отказавшегося признать законность развода Генриха с Катариной и его нового брака, но простой народ слишком сочувствовал убитому священнику, выступившему против своевольного монарха, и его голова была выброшена в Темзу. В 1583 году эта «выставка смерти» была пополнена головой дальнего родственника Шекспира, Эдварда Ардена, который был казнен как участник заговора против королевы, и его зятя Джона Сомервила\*.

---

\* Сомервил, вероятнее всего, страдал слабоумием или душевным расстройством и открыто сообщал окружающим о своем намерении убить королеву Елизавету и возвести на престол Марию Стюарт. Он был схвачен властями и подвергнут пыткам, под воздействием которых оговорил своего тестя, Эдварда Ардена. Оба были приговорены к смертной казни, но Сомервил покончил с собой в тюрьме.



Неудивительно, что одним из наиболее популярных жанров английского ренессансного театра была так называемая кровавая трагедия, или трагедия мести, которая изображала гибель большинства персонажей прямо на сцене и требовала пролития большого количества бутафорской (а иной раз вполне натуральной, привезенной со скотобоен) крови. Современные читатели или зрители, упрекающие пьесы Шекспира в избытке насилия и убийств, должны понимать, что его произведения лишь отвечали духу эпохи и вкусам публики тех времен и едва ли выходили за рамки общепринятого представления о жанре трагедии.

Впрочем, Лондон времен Елизаветы был примечателен не только мрачной атмосферой, обилием грязи и «кровожадность» своих обитателей. В городе, как никогда прежде, кипела жизнь — перестраивались целые улицы, в университетах шли ученые диспуты, на площадях и в тавернах игрались веселые представления. К 1600 году население Лондона составило около двухсот тысяч человек, среди которых было немало приезжих. В XVI веке столица Англии привечала самых разных гостей, от гениальных сочинителей до морских пиратов, от бродячих проповедников до дерзких авантюристов. Интеллектуальная и творческая энергия Британских островов, до той поры находившаяся под спудом и проявлявшаяся лишь отдельными всполохами в лице Чосера или Мэлори, вырвалась на свободу именно в елизаветинскую эпоху, выбрав местом своего выхода столицу Англии. Пожалуй, не было ни одной области культуры, в которой англичане не порадовали бы мир хоть одним гением в этот период.

Как и в политической сфере, в искусстве Елизавета пожинала плоды с деревьев, посаженных еще ее дедом и отцом. Несмотря на свою скупость, ставшую почти легендарной, Генрих VII приглашал на службу иностранцев

и поощрял развитие наук и искусств не только при дворе, но и в масштабах страны. В его правление велось строительство или реконструкция многих архитектурных сооружений, например, «визитной карточки» нынешнего туристического Лондона — Вестминстерского аббатства. Войны и междоусобицы, на протяжении длительного времени терзавшие Англию, лишили ее многих талантливых деятелей искусства, поэтому подвластная Генриху держава значительно уступала своим европейским соседям по уровню культуры. Это отчасти объясняло многочисленность приглашенных ко двору художников, архитекторов, поэтов, чьи услуги щедро оплачивались. Впрочем, доверие к иностранным «специалистам» было усвоено Генрихом с детства\*. На придворных должностях у короля состояли выдающиеся итальянцы: мореплаватель Джон Кабот (Джованни Кабото, 1450–1499?)\*\*, писатель Полидор Вергилий (1470–1555)\*\*\*, священник и

---

\* Его бабушка по отцовской линии, Екатерина Валуа, была француженкой, сам он провел почти всю свою юность в Бретани, под защитой местного герцога Франциска II, а в битве с Ричардом III его поддерживали французские войска.

\*\* Находясь на службе у английской купеческой диаспоры (с милостивого разрешения Генриха VII), Кабот фактически открыл для Англии Северную Америку (точнее, Канаду). Отважный путешественник и исследователь также внес немалый вклад в формирование непобедимого английского флота. Его сын Себастьян Кабот (1476–1557) продолжил отцовское дело и был нанят Генрихом VIII в качестве картографа.

\*\*\* Для знаменитого ученого, гуманиста и переводчика Полидора Вергилия Англия стала второй родиной. Он был придворным историографом Генриха VII и по его приказу написал труд по «новой» истории Англии, охватывавший промежуток с 1460 по 1537 год. Эта летопись оказала немалое влияние на английский хрониста Эдварда Холла (1497–1547), чье сочинение «Союз благородных и блистательных семейств Ланкастеров и Йорков» (1548) Шекспир использовал в качестве источника для своих исторических драм.

поэт Джованни Джильи\* (?–1498) и его племянник епископ и дипломат Сильвестро Джильи (1463–1521). Плеяду итальянских поэтов, по личному приглашению Генриха променявших солнечную родину на туманный Альбион, дополняли историк и литератор Пьетро Кармелиано (1451–1527)\*\* и его протеже Андреа Аммонии (1478–1517). Первым преподавателем греческого языка в Оксфорде тоже был итальянец, Корнелио Вителли.

Смотрителем королевской библиотеки был уроженец Бургундии священник Квентин Пуле (1477–1506). Его сменил в этой должности фламандец Жиль Дюве, также преподававший детям короля французский язык. Когда речь шла о культуре или образовании, Генриху, видимо, удавалось обуздать свою расчетливость и выбрать лучшее из того, что предлагала ему современность, как бы дорого это ни стоило; при этом королю хватало здравомыслия признавать, что на родине он не найдет столь выдающихся представителей научной и культурной сферы. Для своих наследников он тоже изыскивал лучших наставников и педагогов\*\*\*. Домашним учителем принцев Артура и Генриха был еще один иностранец — слепой

---

\* Автор поэмы, посвященной бракосочетанию Генриха VII и принцессы Елизаветы Йоркской. Его «Эпиталама» прекрасно иллюстрирует особенности придворной поэзии раннего тудоровского периода. Перу Джильи также принадлежит поэма, написанная по поводу рождения принца Артура, первого принца тудоровской династии.

\*\* Кармелиано прибыл в Англию еще в период правления Эдварда IV и состоял при дворе Ричарда III, что не помешало Генриху пригласить его к себе на службу. Некоторые историки приписывают Кармелиано идею помолвки принца Артура и инфанты Катарины — в 1496 году поэт пишет испанской королевской чете письмо, в котором озвучивает свой матримониальный «проект».

\*\*\* Нельзя отрицать, что среди них были и англичане. В частности, младшего принца обучал Джон Скелтон (1460–1529), придворный поэт, сатирик.

монах, историк и писатель Бернард Андрэ (1470–1522)\*, преподававший также в Оксфорде.

Обилие иностранных сочинителей, историков и дипломатов при дворе Генриха VII было не просто свидетельством скудости местной научной и культурной сферы или предпочтений монарха. Унаследовав средневековую по уровню развития страну, Генрих мыслил и желал править уже как ренессансный монарх, о чем приглашенные поэты должны были возвестить миру сразу на нескольких европейских языках.

Вероятно, усвоенная с детства уверенность в превосходстве зарубежных специалистов над отечественными повлияла и на Генриха VIII. Многих поэтов и писателей, служивших еще его отцу, молодой король оставил в должности — например, Сильвестро Джильи. В период его правления жалование иностранным музыкантам, архитекторам и живописцам составляло внушительную статью придворных расходов\*\*. Двор Генриха регулярно посещали выдающиеся люди своего времени — мыслители, дипломаты, поэты. Частыми гостями в Англии были гуманист и философ Эразм Роттердамский (1469–1536), писатель Бальтассаре Кастильоне (1478–1529), автор нашедшей «Книги о придворном» (английский перевод датируется 1561 годом).

---

\* Автор сочинения «История жизни и достижений Генриха VII».

\*\* Самый известный пример любви Генриха к искусству — приглашение ко двору Ганса Гольбейна-младшего (1497–1543), выдающегося немецкого живописца. Особенную известность получили созданные Гольбейном изображения Томаса Мора, третьей супруги короля Джейн Сеймур, Эдуарда VI и портреты самого Генриха. При королеве Елизавете роль придворного живописца, хоть и неофициально, исполнял Николас Хиллиард (1547–1619), ювелир, иллюстратор, мастер миниатюры и автор многочисленных портретов королевы и ее придворных.

И все же ни при первом из Тюдоров, ни при его преемнике культура в Англии не достигала таких головокружительных высот, как при Елизавете. Из ограниченной по значимости при Генрихе VII и одной из важных, но не главных при его сыне, сфера искусства и литературы в ренессансной Англии превратилась в доминирующую силу государственной политики и общественной жизни, став определяющим компонентом елизаветинской культуры.

Сама королева получила блестящее и разностороннее образование, позволявшее ей не только оценивать по достоинству произведения подданных, но и самой сочинять стихи и музицировать\*. Она владела искусством игры на лютне и на верджинеле — разновидности клавесина. Елизавета также любила танцы и регулярно разучивала новые па, которыми удивляла гостей на балах вплоть до преклонного возраста. Когда придворные поэты и музыканты прославляли Елизавету как покровительницу искусств, живую Музу своего времени, они льстили ей лишь отчасти. При последней представительнице династии Тюдоров Ренессанс в Англии превратился из утопии в реальность.

Хотя наиболее выдающейся сферой английского Возрождения была литература, музыка этого периода ненамного уступала ей в разнообразии форм и жанров и оби-

---

\* Елизавета знала древнегреческий и латынь не хуже многих университетских ученых, а также говорила на французском, испанском, итальянском, голландском и шотландском. Ее наставником был выдающийся гуманист Роджер Эшем (1515–1568), автор трактата «Школьный учитель» (1570). Вероятно, она также присутствовала на уроках своего сводного брата Эдуарда, которые вел еще один крупный ученый и педагог, филолог и переводчик, преподаватель древнегреческого языка в Кембридже Джон Чик (1514–1557). Всех трех детей Генриха с раннего возраста готовили к государственной деятельности (и управлению страной), поэтому в их учебной программе были такие дисциплины, как история, география, военное дело, основы политики, риторика.

лии талантов. Елизаветинская эпоха была временем расцвета Королевской капеллы (*Chapel Royal*) — школы вокала для мальчиков, составлявших хор для придворных праздников и концертов. Юные певцы также исполняли роли в написанных специально для них пьесах. Представления Королевской капеллы носили закрытый характер и предназначались для увеселения королевы и ее свиты, при этом в число органистов и педагогов капеллы входили самые выдающиеся композиторы и исполнители своего времени — Томас Таллис (1505–1585), Уильям Берд (1539/40?–1623), Джон Булл (1562–1628), Орlando Гиббонс (1583–1625), Томас Томкинс (1572–1656). Сочинения этих музыкантов, представлявших крупнейшую на тот момент школу верджиналистов, ценились столь высоко, что королева предпочитала закрывать глаза на католическое вероисповедание некоторых из них. В числе композиторов-католиков елизаветинского периода был и выдающийся лютнист, певец и сочинитель песен Джон Доулэнд (1563–1626), чья музыка пережила второе рождение в XX веке.

Королева также покровительствовала наукам и способствовала распространению образования в Англии. Отчасти это была вынужденная мера: начало Реформации, затеянной ее отцом, способствовало разрушению многовековой монополии католической церкви на образование: монастырских школ больше не было, зато началось бурное развитие светских учебных заведений.

Но самую блестящую страницу елизаветинской культуры представляли, конечно, литература и театр. Поэзия, которая была цветом елизаветинской культуры, притягивала самих блистательных сочинителей своего времени, среди которых можно было встретить как аристократов, так и выходцев из низших сословий. Однако в отношении театра неукоснительно соблюдались классовые ограничения: во времена Шекспира сочинение

драм рассматривалось в первую очередь как ремесло, поэтому представителям благородных фамилий заниматься драматургией не подобало. Этот факт в немалой степени вдохновлял тех шекспироведов-антистратфордianцев, которые искали «подлинного» автора шекспировских пьес в одном из придворных аристократов. Представителю знати, пожелавшему писать для сцены, пришлось бы искать «ширму» для постановки или публикации своих произведений. Именно в качестве подставного автора и выступил, как полагают некоторые исследователи, Уилл Шекспир, полуграмотный актер из провинции, под чьим именем граф Рэтленд (или Оксфорд, или де Верр) публиковал свои произведения.

«Антидемократическая» по своей сути, антистратфордianская версия не принимает во внимание факт, что далеко не все выдающиеся писатели того времени были выходцами из аристократической среды, то есть случай Шекспира, сына перчаточника и внука земледельца, отнюдь не был исключительным. Отец писателя Томаса Нэша (1567–1601), возможного соавтора нескольких пьес Шекспира, был священником, как и отец Бенджамина Джонсона (воспитывал его отчим — каменщик по профессии). Соперник и соавтор Шекспира Кристофер Марло (1564–1593) родился в семье сапожника, его приятель и собрат по перу Томас Кид (1558–1594) был сыном нотариуса. Список подобных примеров весьма обширен, и он в первую очередь показывает, что в елизаветинскую эпоху даже человек невысокого происхождения, наделенный талантом и энергией и не лишенный определенной степени удачливости, мог добиться весьма высоких результатов в желаемой сфере. Не следует забывать, что еще Генрих VII начал проводить антиэлитарную политику, призванную ограничить влияние крупных феодалов в политике и общественной жизни, поощряя выходцев из более

низких сословий к занятию важных государственных постов. Таким образом, при Елизавете в Лондоне сложилась необычайно плодотворная, благоприятная для одаренных и целеустремленных людей среда. Стоит ли удивляться, что Уилл Шекспир, оставив скучный Стратфорд с его четверговыми базарами и увядающую жену с тремя маленькими детьми, не преминул воспользоваться шансом, который предоставляла ему сама эпоха?

## ***2. Totus mundus agit histrionem\****

Превращение Лондона в театральную столицу происходило практически на глазах у Шекспира и его современников. Трудно поверить, но до середины 70-х годов ни в Лондоне, ни во всей Англии не было ни одного «стационарного» профессионального театра, то есть ни одного здания, в котором еженедельно и в соответствии с неким планом (репертуаром) ставились бы пьесы в исполнении специально обученных людей. Постоянная труппа существовала в течение долгого времени только при дворах монархов и самых богатых дворян. Генриха VII развлекал по праздникам небольшой коллектив лицедеев *Lusores Regis*, которые играли в основном короткие аллегорические пьесы с элементами фарса — интерлюдии\*\*. Менее удачливые актеры, лишенные мо-

---

\* Весь мир занят лицедейством (лат.).

\*\* Жанр интерлюдии, который был достаточно популярен в Англии XV и XVI веках, можно рассматривать как переходную форму между средневековой и ренессансной драмой. Однако художественные возможности интерлюдий, исполняемых на придворных праздниках или в домах аристократов, были весьма скудны, поэтому елизаветинская драма выросла не на почве, подготовленной этим жанром, а в борьбе с его наследием и преодолении его эстетической ограниченности. К середине XVI века, с появлением авторской, «университетской» драмы, этот жанр безнадежно устарел. Постановка «Пирама и Фисбы» мастеровыми из комедии



нашего покровительства, были вынуждены довольствоваться для своих постановок внутренними двориками гостиниц, в провинции — зданиями местной администрации, а чаще всего — площадками под открытым небом.

На протяжении нескольких столетий трупам приходилось кочевать по городам и провинциям, выступая в праздничные и базарные дни на своей передвижной сцене (*пэджент*), которая служила еще и транспортом, и жилищем в дороге. Жизнь актеров была незавидной и полной лишений — власти приравнивали их к бродягам и мелким преступникам и жестоко карали за «беспутный» образ жизни; церковь неустанно обличала и предавала анафеме. Даже публика не всегда жаловала лицедеев: горожане зачастую не слишком щедро благодарили их за представления и нередко видели в бродячих актерах угрозу своему спокойствию и благополучию, так как они могли невольно способствовать распространению болезни во время эпидемий.

В таких условиях актерам было очень трудно профессионально совершенствоваться и обмениваться опытом, поэтому само театральное искусство в этот период находилось на весьма плачевном уровне развития. Отлученный от живительного источника античной драмы, европейский театр фактически заново родился в лоне христианского культа и в течение долгого времени двигался от религиозного действия (литургической драмы) в сторону светской дидактически-развлекательной постановки, чаще всего с сатирической проблематикой. «Продуктом» синтеза двух начал — духовного и светского, обогащенного фольклорными элементами и чертами город-

---

Шекспира «Сон в летнюю ночь» — забавная пародия на интерлюдю. При этом *Lusores regis* в обновляемом составе продолжали играть при всех Тюдорах (Генрих VIII увеличил их количество с четырех человек до восьми), пока Елизавета не распустила труппу.

ской культуры, — стали такие средневековые театральные жанры, как моралите и фарс. К середине XVI века они уже утратили всякую претензию на новизну или актуальность, но в Англии долго не могли обрести полноценной альтернативы (в Италии таковой стала, к примеру, комедия дель арте).

В моралите или фарсе текст выполнял функцию «скелета», сюжетного каркаса постановки, на который нанизывались элементы импровизации, в том числе пластической — буффонада, клоунада, танец, игра и т. д. Фигура драматурга, автора-сочинителя, в этом процессе просто отсутствовала, ибо текст играл лишь вспомогательную роль. Авторская драма нуждалась в иной эстетической основе, нежели аллегорические, насыщенные дидактическим или моральным смыслом, но лишенные индивидуального художественного наполнения образы моралите. Неудивительно, что почвой для ее появления (или второго рождения) послужила классическая драматургия Античности, в полном объеме ставшая доступной потенциальным сочинителям только в период Ренессанса. Первая пьеса на английском языке\* — комедия «Ральф Ройстер-Дойстер» (1552?) — была написана преподавателем латыни Николасом Юдоллом (1504–1556) по мотивам произведений Плавта и Теренция. В ней все еще прослеживается связь с персонажами средневекового моралите, однако влияние античной драмы очевидно. Не свободна от него и первая английская трагедия «Горбодук, или Феррекс и Поррекс» (1561), авторами которой были Томас Сэквилл и Томас Нортон, получившие классическое образование в университете.

---

\* Если не считать интерлюдий.

К тому времени, когда Шекспир присоединился к когорте лондонских сочинителей, они составляли уже довольно многочисленную и заметную группу, игравшую значительную роль в культурной жизни Лондона. Театральное действо из архаичного, примитивного, сомнительного по художественным достоинствам развлечения стремительно превращалось в «узаконенную» и популярную форму культурного досуга. Актеры играли перед королевой и ее подданными, их приглашали на придворные праздники и семейные торжества аристократов, на выступления гастролирующих лицедеев собирались представители городского самоуправления и состоятельные горожане.

Этому в немалой степени способствовала сама королева Елизавета, указом 1572 года легализовавшая деятельность актерских трупп, при условии, что они находятся на службе у знатного покровителя. С этого момента большинство театральных коллективов второй половины XVI — начала XVII века стали называться «слугами» или «людьми» своих патронов: «Слуги лорда адмирала», «Люди Лестера»; существовала также труппа «Люди королевы Елизаветы». Шекспир был пайщиком, актером и автором в труппе «Слуги лорда-камергера», которой покровительствовал Генри Кэри (1526–1596), 1-й барон Хансдон\*, затем его сын Джордж Кэри (1547–1603), также получивший титул гофмейстера. В 1603-м «Слуги лорда камергера» перешли под по-

---

\* Барон приходился королеве Елизавете двоюродным братом. Его мать, Мэри Болейн, была фавориткой Генриха VIII и родила двоих детей в период их любовной связи. Не исключено, что Генри Кэри был незаконным сыном короля. Барон Хансдон также прославился своим романом с Эмилией Ланьер (1569–1654), первой профессиональной поэтессой Англии. Некоторые историки считают ее прототипом «Смуглой леди» шекспировских сонетов.

кровительство Якова VI и превратились в «Людей короля». Комедианты барона Хансдона в течение долгого времени были одной из ведущих трупп елизаветинского театра. Их главными конкурентами были «Слуги лорда Адмирала». Два коллектива соперничали во всем: у первого ведущим автором был Шекспир, у второго вплоть до своей смерти оставался Кристофер Марло. Главным трагиком, исполнявшим все заглавные роли в марловианских трагедиях, был Эдвард Аллен (1566–1626), чья аффектированная сценическая манера контрастировала с более «натуральной» игрой Ричарда Бербеджа (1567–1619), для которого Шекспир создавал главные партии многих своих пьес. Противостояние двух трупп придавало театральной жизни елизаветинского Лондона особую остроту и насыщенность.

Легализация актерского ремесла способствовала его стремительному развитию и процветанию драматического искусства в Англии, и уже в 1576 году в Лондоне появился первый стационарный театр, возведенный Джеймсом Бербеждем (1530?–1597), актером и по совместительству плотником (надо полагать, обе его профессии весьма пригодились при строительстве здания). В молодости Бербедж руководил труппой «Люди Лестера», выступавшей под покровительством Роберта Дадли, одного из первых фаворитов Елизаветы\*. Именно эта труппа в 1575 году выступала на празднике, организованном Лестером в честь гостившей у него королевы. Комедианты Лестера ставили тогда пьесу «Спасение де-

---

\* Невзирая на периоды охлаждения, размолвки и даже браки Лестера, Елизавета и Роберт Дадли оставались друзьями (хоть и неизвестно, насколько близкими) вплоть до смерти графа в 1588 году. Историки полагают, что этот роман «длиною в жизнь» все же носил платонический характер, что не мешало королеве в молодости рассматривать графа как претендента на роль супруга.

вы Озера», написанную коллективом придворных поэтов во главе с Джорджем Гэскойном. И хотя нет никаких подтверждений, что подросток Уилл Шекспир мог полюбоваться этим фееричным зрелищем, некоторые исследователи видят в строчке про «Ариона верхом на дельфине» («Двенадцатая ночь», I, ii, 15) воспоминание о постановке в замке Кенилворт. В любом случае, даже рассказов очевидцев хватило бы, чтобы поразить воображение средневекового провинциального мальчишки и заочно очаровать его красотой сценических миражей. Учитывая, что сын Джеймса Бербеда Ричард стал впоследствии лучшим другом Шекспира, его соратником по сцене и выдающимся исполнителем ролей в его пьесах, этот мимолетный эпизод из детства обретает судьбоносное значение в жизни Уильяма.

Вслед за «Театром» Бербеда в Лондоне один за другим появляются «Занавес» («Куртина»), «Лебедь», «Роза» и другие заведения, в которые толпой устремлялись охочие до развлечений англичане всех сословий. Число подобных мест растет и вместе с частными театрами, принадлежавшими аристократам, к концу столетия составляет внушительную цифру. Всем этим театрам нужен репертуар, причем регулярно обновляемый, что рождает повышенный спрос на авторскую драму. Когда Шекспир переезжает в Лондон, плеяда ведущих столичных драматургов уже сформирована. Почти все они получили университетское образование, поэтому в истории известны под собирательным названием «университетские умы» (*University Wits*)\*. В эту группу входили

---

\* Это название дал группе елизаветинских писателей выдающийся специалист по английской литературе, профессор Эдинбургского университета Джордж Сэнтсбери (1845–1933), и оно органично вошло в литературоведческий тезаурус. Существует его альтернативный перевод на русский язык — «университетские остроумы».

Кристофер Марло, Роберт Грин (1558–1592) и Томас Нэш, выпускники Кембриджа, а также Джон Лили (1553?–1606), Томас Лодж (1558–1625) и Джордж Пиль (1556–1596), окончившие Оксфорд. К их числу, в силу определенного тематического и стилистического сходства, относят также Томаса Кида, хотя он не посещал ни один из университетов.

### **3. Дружья, соперники, враги...**

Прозвище «университетские умы» объединило очень разных по характеру и степени одаренности людей и должно пониматься не как название поэтической школы, а скорее как обозначение своего рода театральной элиты, «авангарда» елизаветинской драматургии. Каждый из этих сочинителей заслуживает хотя бы небольшого рассказа, тем более что все они были так или иначе связаны с Шекспиром. Пиль, Нэш и Кид выступили его учителями и соавторами, Грин стал первым критиком Шекспира, Лили и Лодж (вольно или невольно) поделились своими сюжетами и образами с молодым драматургом. Кристофер Марло и вовсе сыграл в жизни Шекспира столь значительную роль, что некоторыми исследователями даже рассматривается как «истинный» Шекспир, то есть автор приписываемых Уильяму произведений.

Родившийся в один год с Шекспиром, Кристофер Марло был во многих отношениях его предшественником, а не просто ровесником. Один из наиболее одаренных драматургов своей эпохи, Марло фактически подготовил почву для Шекспира и других представителей елизаветинской сцены. Его трагедии являются ренессансными не только по времени создания, но и по духу. Герои Марло воплощают ряд качеств нового типа личности, возник-

шей в эпоху Возрождения: ее величие, безудержный размах амбиций и замыслов — одним словом, титанизм. Марловианский доктор Фауст\* — гневная отповедь средневековой схоластики и мракобесию, вызов несправедливым, с точки зрения драматурга, принципам мироустройства, ограничивающим возможности пытливого ума и противостоящим жажде познания. Его фигура стоит в одном ряду с образами Дон Кихота, Гамлета, короля Лира. В этих персонажах отразились трагический душевный надлом ренессансного человека, его сомнение в собственном всемогуществе, столь вдохновенно воспеваемом европейскими гуманистами.

Марло и Шекспир были не просто современниками — они были коллегами и соперниками, друзьями и антагонистами. Нарочито экспрессивный стиль пьес Марло, надрывный пафос его монологов, преобладание в характере его героев одной, зачастую утрированной страсти или черты характера контрастируют с шекспировскими драмами, в которых выразительный язык повседневной жизни гармонично сочетается с высокой книжной риторикой, а персонажи обрисованы с опережающей время психологической достоверностью.

Ко времени, которым датируют литературный дебют Шекспира, Марло был уже состоявшимся драматургом, чье имя было хорошо известно публике. Хотя трагическая смерть Марло в молодом возрасте\*\* прервала их со-

---

\* Главный герой пьесы «Трагическая история доктора Фауста».

\*\* Марло был убит сотрапезником во время ссоры в таверне. Ему было двадцать девять лет, и он успел написать всего шесть пьес и несколько поэм. Жизнь драматурга была полна необъяснимых событий и тайн, которые современным биографам только предстоит объяснить. Еретик или даже атеист, кутила, содомит, фальшивомонетчик и шпион — такими характеристиками наделяли Марло современники. Смерть в пьяной драке могла быть как печальным, но предсказуемым следствием разгульного образа

перничество, Шекспир многому научился у своего гениального ровесника, и влияние Марло на различных уровнях присутствует во многих его произведениях. Примером может служить комедия «Венецианский купец», сюжет которой задействует часть фабулы и персонажей трагедии Марло «Мальтийский еврей» (1589?). В сцене из «Гамлета», в которой принц обсуждает с бродячими актерами вопросы театрального искусства и критикует ставшую популярной сценическую манеру «рвать страсти», принято видеть отсылку к характерному пафосу марловианских монологов. Историческая пьеса Марло «Эдуард II» (1592), возможно, повлияла на стилистику и образность драматических хроник Шекспира. Но есть и более наглядное доказательство творческой близости двух писателей: по результатам самых современных методов текстологического анализа было установлено, что Марло был соавтором первых пьес Шекспира — его исторической трилогии «Генрих VI».

Однако вопрос взаимодействия двух величайших драматургов своего времени не сводится к отслеживанию заимствований, отсылок или примеров соавторства в их творчестве. Для Шекспира, как и для всей елизаветинской литературы, Марло был знаковой фигурой, определившей вектор развития театра и окончательно отделившей ренессансную драму от средневековой. Можно было восхищаться его трагедиями или критиковать их, высмеивать его стиль или подражать ему, но не замечать Марло, не ощущать его присутствия на елизаветинской сцене было невозможно — даже после его смерти.

---

жизни, так и подстроенным финалом, связанным с двойной жизнью гениального, но беспутного писателя.



Ни один из «университетских умов» не мог сравниться с Марло по степени одаренности и глубине влияния на современников, однако все вместе они составляли хоть и не однородный, но деятельный и плодотворный коллектив драматургов, коренным образом изменивших характер английского театра. С этой задачей ни Марло, ни Шекспиру было бы не под силу справиться в одиночку.

Приятеlem Марло — и соучастником некоторых его тайных дел, которые привели к столь плачевному итогу\*, — был Томас Кид, который формально не принадлежал к группе «университетских умов», потому что, подобно Шекспиру, не получил высшего образования. Впрочем, ему посчастливилось закончить очень прогрессивную для того времени частную школу, «Мерчент Тэйлорз». Ее первый директор, Ричард Малкастер, был выдающимся педагогом и видным филологом-классиком, что сказывалось на уровне преподавания и самого заведения наилучшим образом. Эту же школу заканчивали поэт Эдмунд Спенсер (1552?–1599) и еще один из «университетских умов» — Томас Лодж. Полученного в школьные годы запаса знаний хватило Киду для того, чтобы покорить лондонскую сцену при помощи всего одной пьесы — «Испанской трагедии». По иронии судьбы, это сочинение надолго пережило своего автора, превратившись в своего рода эмблему причудливого художественного вкуса елизаветинцев — как драматургов, так и зрителей. «Испанскую

---

\* По анонимному доносу Кида обвинили в подстрекательстве к мятежу; во время ареста у него нашли рукопись с трактатом богохульного содержания, который, по его словам, принадлежал Кристоферу Марло. Жестокие пытки, которым Кида подвергли в тюрьме, и пережитые испытания сломили его нравственно и физически. Поэт умер в возрасте тридцати пяти лет в нищете и безвестности.

трагедию» помнили в Англии даже тогда, когда имя ее создателя практически исчезло из театральных анналов\*.

Несмотря на большой коммерческий успех и сценическое «долгожительство» «Испанской трагедии», Кид не стал ведущим елизаветинским драматургом. Историкам литературы известно всего несколько произведений, предположительно написанных Кидом, самостоятельно или в союзе с другими авторами, в том числе Шекспиром, — трагедия «Солиман и Персида», перевод французской пьесы «Корнелия» (1594). Имена Кида и Шекспира довольно тесно связаны между собой: исследователи считают их совместными работами историческую хронику «Эдуард III» (1592) и «домашнюю трагедию» «Арден из Фавершема» (1592); кроме того, несохранившиеся пьесы Кида могли вдохновить Шекспира на создание самых великих его произведений. Киду приписывают авторство анонимной пьесы о короле Лире (ок. 1594), предвосхитившей замысел одноименной трагедии Шекспира, и утраченную драму о принце Датском, которую шекспироведы окрестили «Пра-Гамлетом»\*\*. Однако литературное бессмертие было уготовано только одной из работ Кида, «Испанской трагедии». Молодому драматургу удалось

---

\* Пьеса долгое время ставилась и издавалась анонимно, и только в конце XVIII века филолог Томас Хоукинс (1729–1772) в своей работе по истории английского театра атрибутировал пьесу, обнаружив комментарий елизаветинского драматурга Томаса Хейвуда (1575–1650), указывавшего в качестве автора «Испанской трагедии» некого «М. Кида» в своем памфлете «В защиту актеров» (1612).

\*\* В предисловии, написанном Томасом Нэшем к роману Роберта Грина «Менафон» (1589), эта пьеса упоминается как принадлежащая Киду. В памфлете другого елизаветинца, Томаса Лоджа («Злоключения ума», 1596), говорится про пьесу, в которой «призрак кричал на сцене “Гамлет, отомсти!” так жалостно, словно он был торговкой устрицами». Текст самой трагедии утрачен, и определить степень ее влияния на шекспировского «Гамлета» не представляется возможным.

создать такой «коктейль» из насилия, мистики и убийственных страстей, который пришелся по вкусу зрителям, еще не пресыщенным, но уже избалованным разнообразным репертуаром стремительно развивавшихся столичных театров. Его пьеса о «безумном Иеронимо» стала эталоном жанра «кровавой трагедии», или «трагедии мести», — одного из самых популярных жанров елизаветинской сцены. Ее элементы встречаются во многих пьесах этого периода, например, в «Горбодуке» Нортон и Сэквилла, «Мальтийском еврее» Марло или ранней пьесе Шекспира «Тит Андроник», а также в «Гамлете».

Публика елизаветинского периода состояла из людей, которым довелось жить в весьма противоречивую эпоху. В отличие от предыдущего поколения, им почти не приходилось проливать кровь, защищая Англию и ее интересы во время многочисленных войн, или жить под страхом ареста или пыток за свои религиозные убеждения\*. Подданные королевы Елизаветы успели ощутить на себе все преимущества мирного и относительно спокойного существования, которое, однако, не могло продлиться дольше, чем земная жизнь их правительницы, подчиненная общечеловеческим законами старения и увядания. В свете неизбежного кризиса престолонаследия, который должен был разразиться после смерти королевы, созданный ее усилиями Эдем оказывался бутфорским, и к концу века это ощущение иллюзорности тотального благополучия стало обостряться, что было причиной (или следствием, или и тем и другим) много-

---

\* Елизавета придерживалась весьма умеренной версии протестантизма, призванной установить равновесие в измученной религиозными распрями стране. Кроме того, в интересы королевы не входило обострение отношений с Ватиканом, поэтому папистов не преследовали открыто, хотя и не обходилось совсем без притеснений. В любом случае, католикам при Елизавете жилось несопоставимо спокойнее, чем протестантам при Марии Кровавой и представителям обеих конфессий при Генрихе VIII.

численных заговоров против стареющей Елизаветы. Все они эффективно пресекались на этапе замысла или организации, а отрубленные головы их участников продолжали пополнять «выставки смерти» на мостах Лондона. Эти зловещие напоминания усугубляли и без того тягостное ощущение приближающегося коллапса, провоцировавшее у населения выработку адреналина, от которого, кроме как на футбольных и других спортивных «побоищах», негде было избавиться\*. Театр конца XVI века взял на себя «терапевтические» функции, выполняемые обычно ярмарочными потасовками, травлей медведей, петушиными боями и другими полумаргинальными развлечениями, позволявшими утилизировать накопившуюся агрессию. На елизаветинской сцене щедро лилась кровь и сыпались отрубленные конечности, а герои замыслили коварные преступления, «рвали страсти» и умирали перед публикой в страшных мучениях.

Трагедия мести вобрала в себя и отразила на сцене все тайные и явные страхи елизаветинцев — посягательство на жизнь, здоровье и собственность (последнее особенно ужасало стремительно богатеющую буржуазию), анархия и политический коллапс, разрушение границы между земным и загробным миром с последующим проникновением в первый посланцев из второго, беззащитность перед лицом бесправия и насилия, утрата рассудка (весьма серьезная потеря, с учетом расходов на образование и саморазвитие, ставшие приоритетами английской аристократии, и вообще значимость разума в ренессансной системе ценно-

---

\* Не считая сражения с испанской Армадой и попытки захвата Гавра, Англия практически не вела боевых действий в елизаветинский период — королева предпочитала выжидательную, а в случае необходимости оборонительную тактику. Она хорошо запомнила уроки своего отца и сводной сестры, втянувших Англию в череду кровопролитных и зачастую бессмысленных войн.

стей). Кровавая в самом буквальном смысле этого слова\*, трагедия мести была дальним предшественником таких жанров современного массового кинематографа, как детектив, мистический триллер и боевик, причем сочетала в себе все их черты одновременно.

Пьесы в этом жанре тяготели к некоторой схематичности, вероятно, унаследованной от средневековых моралите с их прямолинейным аллегоризмом; так, в некоторых кровавых трагедиях на сцене появляются персонифицированные Месть, Правосудие, персонажи из загробного мира (чаще всего души убитых, требующие наказания своих губителей). В центре фабулы, как правило, лежит преступление, совершенное с особой жестокостью или коварством (убийство друга, родственника, присвоение имущества, женщины или титула жертвы и т. д.). Основу сюжета составляет расследование убийства «мстителем» с параллельной подготовкой не менее кровавого воздаяния убийцам. Фоном для происходящего служит панорама нарастающего политического кризиса (война, междоусобные распри, народные восстания), а сверхъестественные элементы (призраки, духи, черная магия) дополняют и без того напряженную атмосферу.

Примечательным элементом сюжета и образной системы кровавой трагедии был прием «театр в театре»,

---

\* Адекватной замены крови для сцены еще не придумали, и для постановок закупали «продукт» на близлежащих фермах или скотобойнях. Учитывая, что на протяжении постановки почти все персонажи погибали на глазах у публики, кровавые трагедии были зрелищем не для слабонервных... К примеру, в шекспировской трагедии «Тит Андроник», немало позаимствовавшей из «Испанской трагедии», на сцене происходит девять убийств, а также отрубание голов и конечностей. Квинтэссенцией гротеска выглядит сцена, где дочь главного героя Лавиния, которой после изнасилования отрубили руки и отрезали язык, несет (очевидно, при помощи культи) таз с кровью своих насильников, убитых Титом и запеченных в пирог.

созвучный общей «театроцентричности» ренессансного сознания. В рамках спектакля он выполнял функцию «следственного эксперимента», вынуждая преступников выдать свою виновность и позволяя персонажу-мстителю свершить правосудие наиболее эффектным образом: так, в «Испанской трагедии» главный герой устраивает собственное театральное представление, в которое вовлекает в качестве актеров убийц своего сына, не подозревающих о замысле Иеронимо. «Внутренняя» пьеса носит название другой трагедии самого Кида — «Солиман и Персида», — и ее постановка превращается в кровавую бойню: заменив бутафорские кинжалы настоящими, Иеронимо закалывает преступников прямо по ходу своей пьесы, а Бель-Империя (невеста его убитого сына), разыгрывая смерть своей героини, убивает себя.

Прием «театр в театре» не только способствовал усложнению композиции и концепции постановки, но и позволял передать характерное для ренессансного мышления представление о мире как глобальной сцене (или арене), на которой разворачивается масштабный многоактный спектакль, глобальная человеческая комедия. Доверившись гуманистам, чьи идеи были нередко утопичны и оторваны от реального мира, человек эпохи Возрождения усвоил беспочвенно оптимистичное видение собственного места в этой пьесе, но вскоре обнаружил, что продолжает оставаться в ней марионеткой, чья роль предопределена высшими силами, даже если декорации и жанр существенно поменялись со времен Средневековья.

Ощущение присутствия высшего «режиссерского» начала в нашей жизни посещало людей с древних времен. Платон уподобляет людей «чудесным куклам богов, сделанным ими либо для забавы, либо с какой-то се-

рьезной целью»\* и управляемым «руководящими нитями», то есть, в сущности, марионеткам. Его соотечественник, философ-стоик Эпиктет (50–138) выразил эту идею более конкретно: «Помни, что ты актер в пьесе, которую ставит ее режиссер. Если он пожелает сделать ее короткой, ты актер короткой драмы, а если пожелает сделать ее долгой, то долгой. Если он хочет, чтобы ты играл роль нищего, сыграй ее хорошо, равно как роль хромого, начальника, плебея. Твое дело — хорошо исполнить данную тебе роль, а выбрать ее для тебя волен другой»\*\*.

Мотив «театральности» бытия пронизывает литературу английского Ренессанса и возникает не только в драме, но и в лирике. Он лежит в основе сонета Уолтера Рэли «Что наша жизнь?..» — а этот человек знал цену театральным жестам и драматическим эффектам\*\*\*:

*Что наша жизнь? — Комедия о страсти.  
Бравурна увертюра в первой части.  
Утроба материнская — гримерка  
Комедиантов слишком расторопных.  
Подмостки — мир, и зритель в сей юдоли —  
Господь, — шельмует за незнание роли.*

---

\* Платон, «Законы», I, 645 d.

\*\* Эпиктет. Энхиридион. Краткое руководство к нравственной жизни. Пер. А. Тыжова.

\*\*\* Рэли (1552?–1618) был одной из самых ярких фигур елизаветинской эпохи, ее символом. Авантюрист, мореплаватель, флибустьер и поэт, один из фаворитов королевы, он грабил испанские корабли и открывал новые земли за океаном, получал в подарок поместья и земли и все потерял, оказавшись в Тауэре. Всю свою жизнь он был верным поклонником Елизаветы, хоть и женился тайно на ее фрейлине. Ему приписывают знаменитый (и очень театральный) куртуазный жест в адрес королевы: помогая ей перебраться через огромную лужу, он, не колеблясь, бросил ей под ноги роскошный, богато украшенный плащ.

*Как занавес после спектакля — тьма  
Могила ждет, бесстрастно-холодна.  
И вот, фиглярствуя, идем мы до конца.  
Но в миг последний — маску прочь с лица\*.*

Находясь в тюрьме и ожидая исполнения своего смертного приговора, Рэли писал: «Помыслим же о Боге, ибо Он есть автор всех трагедий, что написаны для нас, и Он раздает нам роли, которые назначено нам играть; распределяя их, Он беспристрастен и не ведает снисхождения даже к могущественнейшим из владык этого мира... Как еще относиться к нелепостям этого мира, если не считать, что всякая перемена судьбы на сцене сего великого театра есть не что иное, как смена костюмов»\*\*.

Его собрат по перу и сосед по ирландским владениям Эдмунд Спенсер в одном из своих сонетов изображает любовь как разворачивающуюся на сцене драму:

*В раскрашенном театре бытия  
Лишь зрителем любимая сидит  
И праздно смотрит, как любовь моя  
В тревогах лицедейств меняет вид.  
Порой смеюсь я, если что смешит,  
Комедианта налагаю грим:  
Но легким сном веселость улетит —  
И трагик я, и болью я томим...\*\*\**

Ощущение иллюзорности бытия оборачивалось его избыточной театрализацией, тяготением к драме и пер-

---

\* Пер. А. Нестерова.

\*\* У. Рэли. История мира. Пер. А. Нестерова.

\*\*\* Э. Спенсер. Сонет 54. Пер. А. Покидова.



формансу даже в повседневной жизни — отсюда мода на вычурные фасоны одежды и сложный, неестественный макияж, усложненность этикета, придворных ритуалов, дипломатических процедур, церковных богослужений: всюду присутствовала музыка, декорации, костюм, игра, интрига. Даже казни, осуществлявшиеся публично и при большом скоплении зрителей, таили в себе элемент театральности, который усиливался сходством эшафота и сцены, а также масками, которые носили палач и его подручные\*. Сама казнь была очень театрализована (хотя бы в силу своей публичности); многие ее элементы задуманы напоказ. Некоторые государственные преступники, например последний фаворит королевы молодой граф Эссекс, перед смертью произносили речи-монологи, способные украсить учебники ораторского мастерства. Другие, как Мария Стюарт, готовились к казни, как к выходу на сцену; наряд Марии был продуман до мелочей: «Каждая пряжка на ее платье выбрана с величайшим смыслом, каждая мелочь настроена на общее музыкальное звучание; предусмотрено и то, что ей придется на глазах у чужих мужчин скинуть перед плахой это темное великолепие. В предвидении последней кровавой минуты Мария Стюарт надела исподнее платье пунцового шелка и приказала изготовить длинные, по локоть, огненного цвета перчатки, чтобы кровь, брызнувшая из-под топора, не так резко выделялась на ее одеянии.

---

\* Иной раз в это трагическое представление вплетаются элементы зловещего, гротескного фарса: так, после казни Марии Стюарт палач, по обычаю, поднял ее отрубленную голову, но в руках у него остался лишь парик, а сама голова королевы падает и «вся в крови, с грохотом, точно кегельный тиар, катится по деревянному настилу» (С. Цвейг, «Мария Стюарт»). Когда же обезглавленное тело хотели унести, складки одеяния зашевелились, и из них выбралась любимица покойной, собачка, которую долго не могли поймать.

Никогда еще осужденная на смерть узница не готовилась к казни с таким изощренным искусством...»<sup>\*</sup> Джон Стэббс (1544–1589), проповедник, в своем памфлете резко осудивший помолвку Елизаветы с герцогом Алансоном — французом и католиком, — был приговорен к отсечению правой кисти. После исполнения казни Стэббс воскликнул: «Боже, храни королеву!» — и рухнул без сознания. Его соучастник и собрат по несчастью издатель Уильям Пейдж поднял левой рукой свою отрубленную конечность и сказал: «Я оставляю здесь руку истинного англичанина»<sup>\*\*</sup>.

Граница между представлением и реальностью была зыбкой и размытой: театр проникал в повседневную и парадную сферы бытия, так же как реальность вторгалась в спектакль. До появления в Англии зданий, предназначенных для исполнения пьес, актеры выступали на городских улицах и площадях, на папертях во время праздников и на ярмарках в базарные дни; возгласы лицедеев и музыкальный аккомпанемент представлений смешивался с криками зазывал, заунывными возгласами попрошаек и гомоном оживленной толпы. Поскольку игровое пространство на улице не было размечено и структурировано — не было ни сцены, ни зрительских мест, ни занавеса в современном понимании, — актеры оказывались в непосредственном контакте с публикой, поневоле принимая в свою игру наиболее активных зрителей и получая немедленный критический отклик (подчас весьма ощутимый — в виде летящих на сцену отбросов).

---

<sup>\*</sup> С. Цвейг. Мария Стюарт.

<sup>\*\*</sup> Такие эпизоды и вообще распространенность казней, связанных с увечьем человеческого тела, могут отчасти объяснить обилие отрубленных частей тела в пьесах Шекспира и в трагедиях мести.

Промежуточный этап между площадными представлениями и появлением специализированных зданий заключался в переносе спектаклей во внутренние дворы таверн и гостиниц\*, где театр снова тесно смыкался с повседневной жизнью, утрачивая часть своего «иномирного» волшебства. Мимо зрителей сновали слуги и лакеи с подносами или багажом, в сценические диалоги врывались голос управляющего и перебранки с постояльцами, а запах из кухни реял над импровизированной сценой и уравнивал лицедеев и зрителей, напоминая им о потребности в хлебе насущном, а не только духовной пище.

Появление первых зданий для театральных представлений почти не изменило расстановку ролей во время спектакля: расстояние между актерами и публикой практически отсутствовало, поскольку сценическая площадка была выдвинута в зал, и зрители окружали сцену с трех сторон, активно комментируя действие. В партере зрители стояли чаще всего в ужасной тесноте, что порождало немало комических или нелепых ситуаций. Сквозь толпу протискивались продавцы фруктов и напитков, карманники обшаривали нерасторопных жертв, проститутки высматривали клиентов, любовники пользовались давкой как предлогом стиснуть друг друга в объятиях — и над всем этим праздником жизни звучала музыка и неслись со сцены надрывные монологи умирающих римских полководцев или свергнутых королей. Переместившись с площади в закрытое помещение, театральное представление осталось частью бурлящей за

---

\* Еще в 1557 году актеры выступали в Лондоне на постоялом дворе под названием «Кабанья голова». Шекспировская труппа («Люди лорда-камергера») еще застала эту практику: в 1594 году они играли в гостинице под названием «Скрещенные ключи». Во многих провинциальных городах строительство отдельных зданий для театральных представлений было нерентабельным, и гастроли играли по старинке, в гостиницах или в здании городского совета, как в Стратфорде.

его стенами жизни, тесную связь с которой продолжало сохранять еще долгие годы.

Актеры лучше других понимали глубинную связь театра и жизни, о чем говорит емкий и выразительный девиз театра «Глобус», запечатленный на его вывеске: *Totus mundus agit histrionem* («Весь мир лицедействует»)\*. «Глобус» был открыт в 1599 году, когда Шекспир уже был «штатным» сценаристом «Людей лорда-камергера» и входил в число совладельцев предприятия. Возможно, во время строительства здания он обдумывал очередное свое творение, и в 1599 году появилась его новая пьеса «Как вам это понравится», в которой звучит знаменитый монолог «Весь мир — театр, а люди в нем актеры», воспроизводящий лозунг «Глобуса» в развернутом виде. Сведений о постановке или публикации этой пьесы не сохранилось, и невозможно сказать, что появилось раньше — девиз «Глобуса» или иллюстрирующий его монолог. Бесспорно одно: сам Шекспир (вероятно, игравший в этой пьесе и произносивший эти слова со сцены) был захвачен идеей метатеатральности и неоднократно воплощал ее в своих произведениях, хотя и модифицировал прием «театра в театре» каждый раз в зависимости от задач конкретной пьесы. В трагедии «Тит Андроник» он разобран на составляющие элементы\*\*, в «Гамлете» необходим главному герою для ведения «расследова-

---

\* Эту фразу приписывают римскому писателю и политическому деятелю Петронию (14–66), который знал толк в лицедействе: свое самоубийство он обставил как элегантную драму, пригласив к своему смертному ложу друзей и устроив пир, с раздачей подарков, декламацией поэзии и обсуждением вопросов искусства.

\*\* Убийцы сами разыгрывают подобие спектакля перед обезумевшим Титом, надеясь сбить его с толку и не замечая, как попадают в подстроенную главным героем ловушку. Финальная сцена «срывания масок» на пиру очень созвучна аналогичному эпизоду «Испанской трагедии»: погибают практически все участники событий.

ния», а в «Сне в летнюю ночь» превращается в забавный фарс, разбавляющий несколько запутанную и напряженную любовную линию\*.

Несмотря на осознанное использование элементов и стилистики трагедии мести, Шекспир так и не создал ни одной кровавой трагедии в чистом виде. Даже его «Тит Андроник», превосходящий «каноническую» «Испанскую трагедию» степенью жестокости и гротеска, некоторые исследователи склонны рассматривать как пародию на популярный жанр елизаветинского театра, который производил впечатление болезненного пережитка варварского Средневековья, а не продукта ренессансной, пронизанной идеями гуманизма культуры.

Кровавая трагедия была не просто эстетическим эксцессом, отражавшим причудливые вкусы елизаветинской публики, но и воплощением скрытых в английской ренессансной культуре фобий, перверсий и идеологием, свидетельствовавших о драматических противоречиях этого периода. Вдохновителем Кида и других авторов кровавых трагедий литературоведы традиционно называют римского драматурга Сенеку (4 до н. э. — 65 н. э.), чьи пьесы служили образцом еще для средневековых сочинителей. Произведения Сенеки разительно отличались как от классических древнегреческих трагедий, так и от современной ему драматургии (в целом весьма слабой). В своем творчестве он посредством специфических сюжетных акцентов и риторических эффектов передавал самосознание человека переходной, кризисной эпохи, охваченного смутным томлением от предчувствия грядущей необратимой ката-

---

\* Есть он и в комедиях «Бесплодные усилия любви» и «Укрощение строптивой». Идея мира как театра звучит также в «Венецианском купце»: «Мир — сцена, где у всякого есть роль». В пьесе «Как вам это понравится» ее озвучивает не только Жак, но и старый Герцог: «И на огромном мировом театре / Есть много грустных пьес, грустней, чем та, / Что здесь играем мы!»

строфы (что было созвучно мироощущению елизаветинцев на закате столетия). Как и большинство его предшественников, Сенека использовал для своих пьес мифологические сюжеты, однако выбирал те из них, которые содержали нарочито шокирующие, гротескные мотивы: детоубийство («Геракл в безумье», «Медея», «Фиест»), человеческие жертвоприношения («Троянки», «Медея»), самоубийство («Геракл на Эте», «Федра»), каннибализм («Фиест»), насилие и т. д. Во многих его трагедиях присутствуют мистические элементы — призраки, духи, волшба, а хор своими причитаниями нагнетает и без того мрачную атмосферу.

Поскольку публика досконально знала основанные на мифах сюжеты, Сенека стремился «расцветить» их изложение кровавыми, жестокими подробностями, чего, по «завету» Аристотеля, избегали его греческие предшественники. В результате пьесы Сенеки были скорее текстами для чтения, нежели сценариями для театральной постановки — многие эпизоды технически невозможно было воплотить на сцене, и они были предназначены для «смакования» в компании искушенных ценителей\*. Характерным примером эстетики и риторики

---

\* Вероятно, стилистика Сенеки вдохновляла Шекспира, когда он описывал героиню трагедии «Тит Андроник», варварски изуверченную своими насильниками:

*Скажи, чьи руки грубые так зверски  
От стана отрубили твоего  
Две ветви, сладостное украшеньё,  
Под сенью чьей мечтали короли  
Забиться сном, но счастья не снискали  
Твоей любви. Но что же ты молчишь? —  
Увы! Ручей горячей алой крови,  
Как водомет под ветром, то встает,  
То падает меж уст окровавленных  
Вслед за дыханьем сладостным твоим.*

(Пер. И. Курошевой )

сенекианских пьес можно считать пространное описание смерти Ипполита, чья колесница разбилась о скалы:

*В крови все поле. Голова разбитая  
Подскакивает на камнях. Терновники  
Рвут волосы, кремни терзают острые  
Лицо и губят ранами красу его...  
Блуждают слуги по полям погибельным,  
Везде, где путь свой Ипполит растерзанный  
Отметил алой полосой широкою,  
Собаки с воем ищут плоть хозяина\*.*

Наибольшей популярностью у елизаветинцев пользовалась трагедия Сенеки «Фиест», написанная по мотивам утраченной пьесы Еврипида на ту же тему. Выбранный римским драматургом мифологический сюжет о братоубийстве и каннибализме превосходил даже его собственную «планку» жестокости, установленную другими его произведениями. На английский язык «Фиест» был переведен еще в 1560 году\*\*, а в 1581-м появилось переиздание этого перевода в составе сборника десяти пьес Сенеки, так что Шекспир мог ознакомиться с текстом, не прибегая к своему, как считают некоторые, скудному запасу латинского. Вероятно, он так и сделал, потому что его «Тит Андроник» демонстрирует влияние как «Испанской трагедии» Кида, так и «Фиеста». Молодой драматург добросовестно собрал в одной пьесе все найденные в этих двух (а также ряде других) источниках ужасы и злодеяния, от изнасилования до каннибализма, тем самым затмив обоих предшественников и завоевав

---

\* Сенека. Федра. Пер. С. Ошерова.

\*\* Эту пьесу, а также «Троянки» и «Геркулес в гневе» перевел на английский поэт и драматург Джаспер Хейвуд.

сомнительный статус автора наикровавейшей из всех кровавых трагедий. В этом качестве среди «университетских умов» у него не было соперников (кроме Марло, тяготевшего к масштабности во всем, включая жестокость и гротеск на сцене, никто из них не писал трагедии мести в чистом виде), хотя в остальных жанрах ему было чему у них поучиться.

Самым скандально знаменитым из представителей ученой драмы был Роберт Грин, единственный из «университетских умов», который не сотрудничал с Шекспиром и не был соавтором его ранних произведений. Он умер в 1592 году, вскоре после того, как вчерашний житель Стратфорда отважился представить лондонской публике свои первые творения, вызвавшие у его старшего и более опытного коллеги по театральному цеху язвительную критику. Роберта Грина можно считать одним из первых профессиональных писателей в истории английской литературы; он был весьма одаренным и плодовитым драматургом, однако самым знаменитым из его сочинений является памфлет «На грош ума, купленного на миллион раскаяний» (1592), в котором упоминается Шекспир. В этом тексте, написанном Грином незадолго до смерти, присутствуют гневные выпады против некоего начинающего драматурга, чье имя не уточняется, но обыгрывается: автор говорит о нем как о «потрясателе сцены» (*Shake-scene*), что трудно не признать отсылкой к «потрясателю копьем» Шекспиру (*Shake-speare*). На него же указывает броская фраза про «сердце тигра в шкуре актера» (*Tygers hart wrapt in a Players Hyde*), которая созвучна словам герцога Йорка из третьей части шекспировской драмы «Генрих VI»: «Сердце тигра в женской оболочке» (*Tigers Heart wrapt in a Womans Hide*).



Грин, на вершине своей карьеры принадлежавший к недавно сформированной интеллектуальной и театральной элите, растратил свой талант в попытках заработать литературным трудом на богемный и саморазрушительный образ жизни\*. Шекспир в его глазах представлял фигуру ремесленника от искусства, зарвавшегося актера, дерзкого выскочки, неотесанного провинциала, пробравшегося на сцену под прикрытием пышных фраз из чужих произведений. Грин обвиняет начинающего драматурга в беззастенчивом плагиате и беспринципности (*Johannes Factotum*, «мастер на все руки», — такую характеристику получает Шекспир в памфлете) и предостерегает своих коллег — профессиональных драматургов, театральную аристократию — остерегаться «вороны в павлиньих перьях».

В памфлете Грина нет указания на конкретные случаи плагиата со стороны молодого драматурга, поэтому остается лишь гадать, какие чувства диктовали умирающему поэту строки обидного и несправедливого обвинения: сожаление о собственном загубленном таланте, желание остановить вторжение на столичную сцену неотесанных мужланов-лицедеев, воображающих себя сочинителями,

---

\* Хотя источники сведений о жизни Грина (преимущественно автобиографические) считаются не слишком достоверными, в истории литературы за поэтом закрепилась репутация одного из первых «проклятых поэтов», чье дарование не принесло своему обладателю счастья или процветания, но, наоборот, подтолкнуло на путь порока и привело к ранней гибели. Имея степень магистра искусств, Грин обществу придворных драматургов и университетских ученых предпочел компанию воров и уличных проституток, а его преждевременный уход из жизни был вызван неумеренной тягой к выпивке. Грин умер в возрасте тридцати четырех лет, в нищете и безвестности, оставив после себя долги, брошенную жену и незаконнорожденного ребенка. Трудно представить себе большую противоположность Шекспиру с его протестантской умеренностью, буржуазным здравомыслием и преданностью семье.

или банальная зависть к одаренному «новичку», стремительно завоевывающему симпатии публики.

Такой недружелюбный прием со стороны коллег не смутил Шекспира, и он продолжил намеченную им стратегию завоевания лондонской сцены, сочетая жизнерадостные комедии с «многосерийными» историческими хрониками и делая первые подступы к серьезному жанру — трагедии. Неизвестно, как он отреагировал на памфлет Грина, однако, по всей вероятности, злобы на его автора не затаил\*. В конце своего литературного пути, испытывая некоторые симптомы творческого кризиса, Шекспир обращается за вдохновением к творчеству Грина и берет за основу своей пьесы «Зимняя сказка» сюжет одного из его романов, «Пандосто» (1588).

После публикации памфлета Грина в елизаветинском литературном мире разгорелся скандал. Помимо нападок на Шекспира, в тексте «На грош ума» содержались оскорбительные высказывания в адрес других известных драматургов, в том числе Марло. Издатель и редактор «покаянной» исповеди Грина, полупрофессиональный драматург Генри Четтл (1564–1606) опубликовал свой памфлет с комментариями к гриновскому тексту и извинениями по поводу содержавшейся в нем резкой и, видимо, безосновательной критики. При этом некоторые современники Шекспира, а также исследователи более позднего периода полагали, что памфлет, подписанный Грином, на самом деле вышел из-под пера самого Четт-

---

\* Существует предположение, что Грин своим образом жизни и характером вдохновил Шекспира на создание образа пьяницы, плута и дебошира Фальстафа, но это вряд ли можно считать признаком затаенной обиды на коллегу и первого критика: даже если гипотеза верна, Фальстаф получился по-своему обаятельным, и он очень понравился королеве Елизавете.

ла, и эта версия до сих пор не отвергнута филологами окончательно.

Причиной появления этой гипотезы стал тот факт, что рукопись «На грош ума», предоставленная к печати, была выполнена самим Четтлом — по его заверениям, он переписал гриновский оригинал, потому что у автора был неразборчивый почерк (что вполне вероятно, с учетом хронического алкоголизма Грина). В своем собственном памфлете «Сон Добросердечного» (1592) Четтл отзывался о Шекспире с большим уважением и симпатией: «Я сожалею об ошибке, как если бы сам совершил ее, ибо его\* поведение столь же достойно, сколь и его деяния на избранном им поприще. Кроме того, многие уважаемые люди отмечают его прямоту в обращении, служащую доказательством честности, и живое изящество стиля, говорящее о его мастерстве». Реплика Четтла свидетельствует, как минимум, о том, что в 1592 году, когда вышел его «Сон Добросердечного», Шекспир был уже настолько известным в литературном сообществе человеком, что было уместно перед ним извиняться.

Скандал в театральных кругах, разразившийся после публикации памфлета Грина, затронул и других столичных драматургов, в том числе его одного из «университетских умов», Томаса Нэша. Его подозревали в причастности к созданию памфлета. Нэш действительно написал немало сатирических текстов в подобном духе, однако к созданию предсмертной исповеди Грина отношения не имел. Впрочем, этих двух писателей связывали дружеские отношения, и Нэш даже после смерти Грина защищал его от нападок их общего соперника, поэта Габриэля Харви (1550?–1631). По иронии судьбы Харви, одаренный стихотворец, снискал себе из-за этого лите-

---

\* Шекспира.

ратурного скандала славу придирчивого и склочного педанта, затмившую истинный уровень его таланта. Нэш, однако, сумел прославиться не только участием в затянувшейся перепалке: его перу принадлежат первый плутовской роман на английском языке «Злосчастный путешественник, или Жизнь Джека Уилтона» (1594), а также несколько пьес, сатирических памфлетов и поэм. Нэш дружил не только с Грином, но и с другими представителями театральной богемы, в частности Кристофером Марло (возможно, они вместе работали над пьесой «Дидона, царица Карфагена»), Беном Джонсоном (соавтором его пьесы «Собачий остров») и Шекспиром.

Совместная работа над текстом пьесы была распространенным явлением среди елизаветинских драматургов: театров становилось все больше, и они вели между собой жесткую конкуренцию, главным оружием в которой, помимо выдающихся актеров, был постоянно обновляемый и разнообразный репертуар. Профессионально подготовленных авторов, близко знакомых с театральной кухней и знающих вкусы и настроения публики, было не так уж много, поэтому на каждого из них ложилась колоссальная нагрузка по бесперебойному обеспечению лондонских сцен качественными текстами для постановок. Маститые драматурги с именем, как правило, позволяли молодым и безвестным авторам выполнять часть работы при написании пьесы — сочинить песню или пролог, набросать роль для второстепенного персонажа, добавить комическую сценку, не связанную с основным сюжетом. Для мэтров это было возможностью сэкономить силы и сосредоточиться на монологах главных героев; новички театрального дела получали в таком сотрудничестве необходимую выучку и опыт, набивали руку.

Шекспиру, очевидно, довелось побывать по обе стороны этого творческого процесса: в начале своей карье-

ры он выступал в качестве подмастерья уже состоявшихся драматургов, таких как Марло или Кид, а в зените карьеры активно сотрудничал с молодыми авторами, представлявшими уже яковинскую, а не елизаветинскую эпоху. Среди ранних произведений Шекспира, явно содержащих следы соавторства (иногда даже равноправного), — «Тит Андроник», в тексте которого видят руку Джорджа Пила, и трилогия «Генрих VI», отмеченная вмешательством Нэша (или Марло). В позднем творчестве Шекспира историки видят следы соучастия других авторов в драме «Перикл» (написанной вместе с Джорджем Уилкинсом) и хронике «Генрих VIII», созданной на пару с Джоном Флетчером (1579–1625).

Существует также ряд пьес, отнесенных литературоведами к разряду *dubia*\*: определить пропорции творческого вклада каждого из предполагаемых соавторов практически невозможно, хотя присутствие в них шекспировской руки очевидно. К их числу относятся драмы «Два благородных родича»\*\*, «Эдуард III»\*\*\*, «Сэр Томас Мор», утраченная пьеса «Карденио»\*\*\*\* и др. Предположительно Шекспир также сотрудничал с Томасом Миддлтоном (1580–1627), «звездой» яковинской драматургии, который своей популярностью почти затмевал старшего коллегу, хотя его слава не смогла преодолеть временной барьер яковинской эпохи. Стилистический анализ ряда шекспировских пьес выявил «следы» вмешательства Миддлтона в драме «Тимон Афинский» (1607) и комедии

---

\* В переводе с латыни «сомнительный», термин для обозначения произведений, которые приписываются тому или иному писателю без полной уверенности в его авторстве.

\*\* Предположительно, авторами были Шекспир и Флетчер.

\*\*\* Приписывается тандему Шекспир — Кид или Джорджу Пилу, официально числится анонимной.

\*\*\*\* Предполагаемое авторство — Шекспир и Флетчер.

«Конец — делу венец» (1603 или 1604). Возможно, оба драматурга приложили руку к созданию «Йоркширской трагедии» (1608), которая пока считается анонимной. Из молодых драматургов, родившихся на закате елизаветинской эпохи и достигших творческого расцвета уже в период правления Якова VI (I), Шекспир также тесно взаимодействовал с творческим тандемом Джона Флетчера и Фрэнсиса Бомонта (ок. 1584 — 1616).

Такой широкий круг соавторов позволяет предположить, что Шекспир был открыт для взаимодействия и творческого диалога практически с любым из современников, независимо от его статуса и степени известности. Возможно, это стоило бы приписать не его дружелюбному и коммуникабельному характеру, а высокой планке производительности, установленной драматургом для самого себя. Из всей плеяды елизаветинских драматургов Шекспир был самым плодовитым, возможно, потому, что посвятил себя преимущественно драме, тогда как многие «университетские умы» отдавали дань также художественной и научной прозе, лирической поэзии, памфлетам и другим формам словесности\*.

---

\* Справедливости ради следует добавить, что Шекспиру было отведена и более продолжительная жизнь, которой он воспользовался с буржуазной рачительностью (есть легенда, что Шекспир вел весьма размеренный, насколько это возможно для его профессии, образ жизни, избегал кутежей и не злоупотреблял спиртным). Он прожил не менее пятидесяти двух лет, тогда как Грин, Нэш и Кид умерли в возрасте тридцати четырех или тридцати пяти лет, Джордж Пил — в сорок, а Кристофер Марло и вовсе погиб в двадцать девять. По этому поводу очень возмущался российский переводчик и критик XIX века Василий Петрович Боткин (1812–1819): «Авторы <...> кровавых трагедий были люди с дарованием крайне напыщенным, и все преждевременно умерли от беспорядочной жизни. Марло был человек с буйным характером и погиб в драке; Роберт Грин поступил на сцену из духовного звания и умер от пьянства. Пиль и Нэш вели самую беспутную жизнь и умерли в молодых летах» (В. Боткин. Литература и театр в Англии до Шекспира).

Джордж Пил, который, возможно, был в немалой степени причастен к созданию шекспировского «Тита Андроника», также был весьма плодовитым и разносторонним сочинителем и успел оказать определенное влияние на молодого Шекспира. Историческая драма Пила «Эдуард I» (1593) помогла начинающему драматургу выбрать свою стратегию в разработке жанра исторической хроники, ставшего основополагающим в его раннем творчестве\*. Некоторые исследователи считают, что Шекспиру довелось исполнять заглавную роль в этой пьесе Пила\*\*.

Кроме исторических пьес, он писал довольно востребованные у зрителей комедии. Самая известная из них, «Бабушкина сказка» (1595), пародирует популярные в елизаветинском театре пьесы с романтическим сюжетом и обилием мифологических и фольклорных мотивов. Пил использует здесь прием «театра в театре» — хозяйка развлекает нежданных гостей сказкой, которая тут же воплощается в жизнь; и эта метадраматическая композиция, а также сказочные мотивы, пародийная тональность и пасторальный фон роднят пьесу Пила с некото-

---

\* Возможно, именно Пил, а не Нэш, помогал Шекспиру в работе над его трилогией о Генрихе VI.

\*\* Сведения об актерской карьере Шекспира крайне скудны и противоречивы; как исполнитель он, очевидно, не мог соперничать со знаменитыми трагиками своего времени Диком Бербеджем и Эдвардом Аллейном или комиками Ричардом Тарлтоном и Уиллом Кемпом. Тем не менее он числился исполнителем в спектаклях многих своих современников, включая Бена Джонсона, а последний актерский ангажемент получил около 1608 года, то есть в довольно зрелом возрасте. Общеизвестно, что Шекспиру даже в его собственных пьесах отводились лишь эпизодические роли — призрака отца Гамлета, Жака в комедии «Как вам это понравится». Впрочем, ему, вероятнее, это было только на руку, ведь он, как и большинство елизаветинских драматургов, был еще и режиссером собственных спектаклей.

рыми комедиями Шекспира, в частности «Сном в летнюю ночь». Пилу также приписывается ряд пьес, которые могли быть дописаны или переделаны Шекспиром, на основании чего их включают в число шекспировских апокрифов (в частности, «Локрин», 1595, и «Беспокойное правление Иоанна, короля Англии», 1591).

Меньше всего Шекспир сотрудничал с Джоном Лили и Томасом Лоджем, приближенными ко двору и представлявшими аристократическую линию елизаветинской литературы. Джон Лили вообще прославился в первую очередь своими романами. В елизаветинской литературе ощущалась нехватка художественной прозы — по сравнению с изобилием драматургии и лирики, — и его «Эвфуэс, или Анатомия остроумия» (1578) стал одним из бестселлеров эпохи, обретя статус настольной книги любого придворного остроуслова и вообще образованного человека. В своем романе Лили предпринял попытку воссоздать особый языковой стиль, сформировавшийся в елизаветинскую эпоху в придворных и университетских кругах и отражающий попытку интеллектуальной элиты на литературном уровне отгородиться от буржуазии, которая в этот период становится не только потребителем культурных ценностей, но и их заказчиком.

Рафинированный, вычурный, перегруженный избыточными сравнениями и метафорами, этот стиль получил благодаря роману Лили название «эвфуизм», хотя в заслуги писателя стоит включить описание, но не создание самого языкового «кода». Стремление аристократии выработать собственный литературный аргот, который будет понятен лишь избранным, не было уникальным явлением английской культуры — чуть позже аналогичное течение появится и во Франции (в рамках феномена



прециозности\* и салонной культуры). Закрытая, «герметичная» манера письма, ориентированная на избранную и хорошо подготовленную аудиторию, существовала еще у трубадуров XII века в виде так называемого темного стиля; ее аналог возникает в XVII веке у испанцев под эгидой культеранизма\*\*, так что английские сочинители всего лишь воплотили характерную для художественной словесности тенденцию делить поэзию на высокую и низкую, ученую и народную, элитарную и общедоступную.

Примечательно, что Шекспир был знаком с романом Лили и владел всеми тонкостями эвфуистического стиля, но чаще пародировал его, чем эксплуатировал\*\*\*, способствуя тем самым обнажению его высокопарности и искусственности, оторванности от живой английской речи, звучавшей как со сцены, так и вокруг нее. С Томасом Лоджем — автором эвфуистического романа «Розалинда» (1590) — Шекспир взаимодействовал более тесно и, возможно, принимал его помощь в ходе работы над ранними пьесами.

«Университетские умы» были уникальным явлением в истории английской литературы. Это было первое профессиональное (хоть и неофициальное) объединение поэтов и драматургов, получивших классическое «книж-

---

\* Прециозность — разновидность высокого барокко во французской литературе, возникшая в аристократической среде и воплощавшая эскапистские настроения высшего сословия. В прециозной литературе преобладали условно-пасторальный стиль и галантная тематика.

\*\* Течение в испанской барочной литературе, направленное на создание изощренного, вычурного, недоступного профанам поэтического языка, призванного максимально усложнить процесс чтения и понимания лирического произведения. У истоков культеранизма (или культизма) стоит поэт Луис де Гонгора (1561–1627), чье имя дало еще одно название этому течению — гонгоризм.

\*\*\* Эвфуистические черты прослеживаются в речи ряда персонажей шекспировских комедий — Дона Армадо, Бенедикта и Беатриче.

ное» образование, но писавших и для народа и тем самым создававших единое культурное пространство для новых форм театрального искусства и вообще новой литературы. Каждый из представителей этой группы был наделен выдающимся умом, талантом, особой литературной восприимчивостью, позволявшей чутко реагировать на любые изменения в общественной жизни, вкусах и запросах публики. Но ни один из них не обладал той степенью гениальности, которая поднимает поэта над его временем, исторической эпохой, средой, личными обстоятельствами и выводит в измерение культуры, которое советский литературовед М. М. Бахтин называл «большим временем». Поэтому можно говорить о соперниках и соавторах Шекспира, о его заказчиках, покровителях и критиках, но среди елизаветинцев не было ни одного сочинителя, равного Шекспиру.

Впрочем, современники придерживались несколько иного мнения. Они считали, что им посчастливилось жить в одну эпоху с величайшим поэтом и драматургом, чье имя не сотрется в веках и будет с трепетом и почтением передаваться из уст в уста, и это имя было не «Уильям». Англичане рубежа XVI–XVII веков верили, что самым значительным сочинителем этого периода был Бенджамин Джонсон. Однако в начале 1590-х годов, когда молодой Шекспир прибыл в Лондон и, вероятно, привыкал к своей новой профессии, Бену Джонсону исполнилось восемнадцать лет, он лишь недавно закончил школу и едва ли мог всерьез помышлять об активном участии в жизни артистической богемы, так что его литературный триумф был еще далеко впереди.

Такова была картина театральной жизни Лондона на тот момент, когда молодой Шекспир, богатый пока только амбициями и планами, присоединился к стремительно разрастававшемуся населению столицы. Перспективы вчерашнего провинциала трудно было назвать много-

обещающими: у Шекспира не было ни образования (в отличие от его соперников-драматургов), ни связей (не считая возможных контактов по торговому делу и адресов земляков, переехавших в столицу), ни капитала, необходимого для вхождения в число пайщиков труппы. Зато у него были (вероятно) определенный актерский опыт, знание жизни простого народа и представителей различных социальных групп и профессий, деловая сметка и практический склад ума, и, конечно, огромный талант, которому только предстояло проявиться.

В числе самых популярных анекдотов о Шекспире фигурирует история о том, что первой работой будущего драматурга в Лондоне был присмотр за лошадьми аристократов, приехавших в театр. Причина появления такого рода баек понятна: очередная «лакуна» в биографии Шекспира приходится как раз на период его первых месяцев в столице. Трудно представить, как безвестный молодой человек сумел в краткие сроки не только пробиться на лондонскую сцену, но и попасть в число пайщиков-совладельцев театрального предприятия. Логичнее будет предположить, что у Шекспира все же были определенные связи в театральном мире, возникшие, скорее всего, еще в Стратфорде, который регулярно посещали гастролирующие труппы\*. Попробовав себя в ка-

---

\* С учетом частоты посещений Стратфорда бродячими комедиантами — двадцать четыре визита с 1569 по 1587 год — невозможно поверить, что Шекспиру удавалось все эти годы избегать знакомства с представителями театрального мира. Возможно даже, в одной из этих трупп Шекспир получил ускоренный курс обучения актерскому мастерству и приобрел свой первый сценический опыт. Состав гастролирующих коллективов был обычно неполным (из экономии часть труппы оставалась в столице), поэтому актеры на замену «из местных», даже без особого опыта, были востребованы. Дальний родственник жены Шекспира, игравший в одной из трупп, мог обеспечить начинающего актера контактами «нужных людей» в Лондоне.

честве актера и здраво оценивая свои исполнительские возможности и перспективы, Шекспир переключился на другую сферу театральной деятельности — драматургию, и это было лучшим решением как для него самого, так и для всей литературы.

#### **4. «Раздор гражданский — ядовитый червь, грызущий внутренности государства...»\***

Согласно поговорке, бытующей и в Англии, начало — половина дела. Для драматурга елизаветинских времен это, вероятно, было именно так: заскучавшая во время дебютного спектакля публика могла и не дать безвестному новичку второго шанса заявить о себе (не поэтому ли молодые авторы подстраховывались сотрудничеством с уже состоявшимися сочинителями, любимцами двора и кумирами простых зрителей?). По этой причине интерес исследователей к той пьесе Шекспира, которая открывала его карьеру, выходит за рамки праздного любопытства: мы предполагаем услышать историю блестящего старта, обнаружить следы театральной сенсации, ошеломляющего прорыва... Едва ли нашим ожиданиям суждено оправдаться. Вхождение Шекспира в театральную среду было практически незаметным, не считая немедленного негативного отклика Роберта Грина (который, впрочем, больше говорит о самом Грине, чем о восприятии Шекспира его первыми зрителями или критиками). Творческая история Шекспира (как и подавляющего большинства ренессансных писателей) не содержит такого диагноза, как вундеркинд, — его старт не был ни ранним, ни сенсационным.

---

\* У. Шекспир. Генрих VI (1).

У исследователей до сих пор нет единого мнения относительно того, какая пьеса является литературным «первенцем» Шекспира, однако главные претенденты на это гордое звание — три части исторической хроники «Генрих VI» и комедия «Два веронца». Как ни велико искушение представить первый опус молодого драматурга именно комическим — искрометным и жизнерадостным, — вероятнее всего, выбор исторического жанра для дебюта был более оправданным, так как придавал молодому сочинителю солидности в глазах публики. Да и конкурентов в этом жанре у Шекспира было несколько меньше: в отличие от комедий и трагедий, довольно богато и разнообразно представленных к тому моменту на елизаветинской сцене, жанр исторической хроники был довольно слабо разработан соперниками Шекспира, несмотря на очевидный спрос на него со стороны зрителей. У хроники не было такой древней истории, как у основополагающих жанров античного театра — комедии и трагедии, поэтому ее характеристики были несколько размытыми и подразумевали большую творческую свободу.

Англичане никогда еще не интересовались историей своей страны так живо и энергично, как в эти годы, когда величие и могущество королевы Елизаветы достигло зенита и уже начинало неизбежно клониться к закату. Под началом рыжеволосой Астреи, как с заученным восхищением именовали стареющую правительницу придворные поэты, Англия достигла невиданного доселе расцвета, впервые за много лет преодолев последствия затянувшейся войны с Францией и внутренних распрей, перехватив у Испании титул «владычицы морей» и расширив свои владения за счет заокеанских земель. Однако это головокружительное величие зиждилось на очень хрупком основании. К моменту переезда Шекспира в Лондон королева достигла безнадёжного с матримони-

альной точки зрения возраста, что делало появление законного наследника престола крайне проблематичным. Хотя никто из подданных королевы уже не был свидетелем войны Алой и Белой Роз, память о череде феодальных междоусобиц, оставивших кровавый след в истории страны, была еще очень жива. Оказавшись перед лицом очередного династического кризиса, англичане бросились судорожно искать в истории своей страны ответы на мучительные для них вопросы. Темы раскола, распри, анархии, безвластия и тирании красной нитью проходят через произведения елизаветинских драматургов последнего десятилетия XVI века, а в творчестве Шекспира занимают центральное место\*.

Подъем интереса к национальному прошлому привел к распространению не только исторических драм, но и собственно исторических документов — хроник и летописей. Хотя поэмы и трактаты, посвященные полумифическим правителям древней Британии\*\*, удерживали внимание читающей публики уже несколько столетий, современников Шекспира волновали относительно недавние события, в которых можно было обнаружить корни (или предвестия) насущных политических проблем. Знания о предшествующем историческом периоде елизаветинцы черпали в «Хрониках» Холиншеда, что, вероятнее всего, делал и Шекспир, приступая к созданию своих первых драматических произведений — частей своей первой «Генриады».

---

\* Помимо исторических хроник, сюжет которых немислим без обращения к политической проблематике, Шекспир затрагивает животрепещущие вопросы престолонаследия, борьбы за власть и деспотии в таких трагедиях, как «Тит Андроник», «Юлий Цезарь», «Гамлет», «Король Лир», «Макбет», «Кориолан».

\*\* Например, «История королей Британии» (1136) Гальфрида Монмутского, многократно переделавшаяся и обставшая продолжениями.

Рафаэль Холиншед (1529–1580) был одним из тех деятелей культуры, чье имя сохранилось в истории лишь чудом, биография навсегда канула в Лету, зато главный (он же единственный) труд обрел статус если не бессмертного, то ключевого для елизаветинской эпохи и английской историографии в целом. Автор «Хроник» служил в качестве переводчика у издателя Райнера Вольфа, у которого возник амбициозный замысел: создать и опубликовать «Вселенскую космогонию» с описанием истории отдельных наций. Однако после его смерти задуманная им работа была продолжена в более конкретном русле и превратилась в коллективное исследование по истории Британских островов от Потопа до эпохи Тюдоров. Трудно поверить, но проект Вольфа был практически беспрецедентным: его предшественник, историк Джон Леланд (1503–1552) собрал огромный материал по истории Англии, однако оформить его как монографию не успел. Его записи и зарисовки послужили источником для нанятого Вольфом Уильяма Гаррисона, автора «Описания Англии». Холиншед был одним из соавторов этого компендиума, который тоже не был доведен до завершения. Тем не менее написанные разными исследователями части были объединены под названием «Хроники Англии, Шотландии и Ирландии», изданы в 1577 году и переизданы в 1587-м.

Шекспир был знаком со вторым, переработанным, изданием и прибегал к нему во время работы над «Королем Лиром», «Цимбелином», но больше всего, конечно, при создании «Макбета». С первых шагов в области драматургии Шекспира отличало отсутствие пиетета к именитым, авторитетным авторам и вольность в обращении с источниками. На примере «шотландской пьесы» это особенно заметно — под пером драматурга три феи превра-

тились в трех зловещих, уродливых ведьм\*, Банко из соучастника убийства короля превращается в невинную жертву, а Дункан, описанный в «Хрониках» как ничем не примечательный, безликий князек, один из «статистов истории», под пером Шекспира обретает черты чуть ли не средневекового святого, мученика, помазанника Божьего.

Еще одним источником сведений о средневековой Англии, раздираемой распрями сторонников Йорков и Ланкастеров, для Шекспира служил трактат Эдварда Холла «Союз благородных и блистательных семейств Ланкастеров и Йорков» (1548). Едва ли у молодого драматурга, оказавшегося в круговороте столичной жизни, было время тщательно штудировать солидные исторические фолианты — вероятнее всего, его знакомство со столь солидными источниками было фрагментарным, избирательным, однако он пересказал монотонные страницы древних сказаний понятным его публике языком, оживил на сцене потускневшие в народной памяти образы и события.

Историческая хроника была довольно специфическим жанром, возникшим на стыке трех литературных направлений: собственно драматического; эпического — в отсутствие новых выдающихся текстов в этом жанре успевшего несколько утратить свой высокий статус и популярность к XVI веку; и историографического, представленного довольно большим диапазоном произведений, которые, однако, были чаще всего объемными и перегруженными деталями, а потому широкой публикой читались не слишком неохотно. Шекспировские исторические пьесы выполняют функцию современных доку-

---

\* Возможно, чтобы угодить новому патрону труппы, Якову I, увлекавшемуся демонологией и посвятившему ей одноименный трактат.



ментальных фильмов познавательного характера: они пересказывают объемные и запутанные хроники в доступной даже простой публике форме. Его драмы о Плантагенетах адресованы патриотичным и любознательным, но не особенно усидчивым зрителям, не желавшим штудировать устрашающие своим объемом летописи («Хроники» Холиншеда были опубликованы в семи томах).

При таком посыле не удивительно, что Шекспир относится к своим первоисточникам несколько небрежно и позволяет себе расцветить унылые, на его взгляд, эпизоды истории драматическими подробностями. К примеру, сцена из «Генриха VI» (1), в которой соперничающие представители семейств Йорков и Ланкастеров выбирают в саду в качестве эмблемы розы разного цвета, была плодом фантазии драматурга. Под его пером фигуры полубытых правителей, царедворцев, полководцев приобретают самобытность и колорит; например, образ полководца Толбота\* получился в пьесе настолько ярким и обаятельным, что вдохновил Томаса Нэша на восторженный отзыв в его памфлете «Пирс Безгрошовой» (1592): «О, как возрадовался бы доблестный Толбот, гроза французов, узнай, что, пролежав двести лет в гробу, он снова одерживает победы на сцене, а гибель его вызывает слезы на глазах по меньшей мере у десяти тысяч зрителей, которые, смотря трагедию в разное время, глядя на трагика, воплощающего его личность, вообра-

---

\* Джон Толбот (?–1453), 1-й граф Шрусбери — английский полководец времен Столетней войны, прославившийся своей отвагой и патриотизмом. Считался лучшим генералом Генриха VI. Противники настолько боялись и уважали его, что в 1429 году отпустили из плена без выкупа, а после его смерти (случившейся, естественно, на поле боя) поставили ему памятник.

жают, что видят его самого, источающего кровь из свежих ран...»

Дата и порядок написания частей трилогии «Генрих VI» составляет предмет дебатов у шекспироведов, которые к настоящему времени пришли только к промежуточным выводам: первая по хронологии событий часть почти наверняка не была первой по времени создания (в качестве которого рассматривается промежуток с 1589 по 1592 год). Как уже было сказано, большинство исследователей видят в тексте «Генриха VI» (1) присутствие постороннего, нешекспировского стиля, хотя «соучастник» еще не определен. В качестве основных кандидатов на соавторство фигурируют Марло и Нэш, хотя многие филологи полагают, что Шекспир, начав со второй и третьей части, дополнил их предысторией — переработкой более старой анонимной пьесы на ту же тему.

Можно с уверенностью утверждать только одно — молодой драматург лишь начинал свой путь на сцене, и перед ним стоял ряд сложных задач: «набить руку» и прощупать почву в плане интересов и вкусов аудитории, заявить о себе как о перспективном авторе, завоевать широкую публику, вызвать интерес, но не зависть или негодование более известных коллег по ремеслу... Как минимум, последнее ему не удалось: предполагается, что именно первая часть «Генриха VI» спровоцировала желчные выпады умирающего Роберта Грина. Об остальном судить сложно: пьеса была впервые издана лишь в фолио 1623 года, что может косвенно судить об отсутствии большого успеха (более удачные вещи Шекспира и его собратьев моментально расходились в «пират-

ских» изданиях-кварто), а сведения о ее постановках неоднозначны\*. В шекспировском каноне эта пьеса всегда сиротливо жалась к периферии, границы которой смыкались с областью *dubia* и апокрифов; над ней всегда нависала угроза быть разоблаченной как нешекспировское творение. Гениальность ее (предполагаемого) автора в ней еще не проявляется в сколько-нибудь значительной степени, но она все же заслуживает внимания, хотя бы как пьеса, написанная во время Шекспира и свидетельствующая о вкусах и интересах елизаветинской публики и драматургов.

Трилогия «Генрих VI» посвящена не самому удачливому и популярному монарху из династии английских Плантагенетов (ее Ланкастерской ветви). «Король-младенец» стал косвенным виновником междоусобной распри, расколовшей Англию. С юного возраста он был игрушкой в руках честолюбивых родственников, стремившихся установить опеку над малолетним правителем. Его царствование пришлось на последние (не самые победоносные) годы Столетней войны, и Генрих был обречен оставаться в тени своего венценосного отца, Генриха V, рано умершего, но успевшего составить себе славу отважного полководца и эффективного правителя\*\*. Генрих V был прирожденным солдатом, талантлив

---

\* В «Дневнике» лондонского театрального антрепренера Филипа Хенслоу (1550–1616) есть упоминание о некоей пьесе под названием «Гари VI», которая ставилась около пятнадцати раз за сезон в 1592 году (большой успех) и собрала приличную кассу. Однако имени автора он не указывает, и многие исследователи выражают сомнение в том, что речь идет о первой части трилогии, которую (и часть, и трилогию) нередко называют самой слабой из шекспировских сочинений.

\*\* «Наш край такого не терял монарха... Наш край такого короля не знал» — так чествуют павшего короля его братья в первой сцене «Генриха VI» (1). (Здесь и далее текст пьесы цитируется в

вым стратегом и отважным человеком; в одной из битв с французами он не побоялся вступить с противниками в рукопашный бой. В возрасте шестнадцати лет он уже руководил отрядом, выступавшим против повстанцев в Уэльсе, и был серьезно ранен в лицо; боевое крещение оставило на его лице заметные шрамы. Многие сражения Столетней войны были выиграны англичанами благодаря стратегическим талантам Генриха и под его личным началом. Смерть настигла его внезапно и совсем не героическим образом — он скоропостижно скончался во Франции, предположительно от дизентерии, едва достигнув своего тридцатишестилетия. В драме Шекспира это печальное событие объясняется кознями французов и вмешательством злых сил.

Похоронами Генриха V открывается первая из пьес, посвященных его сыну. Появление на сцене погребального кортежа и высокопарные lamentации братьев покойного, за которыми кроется предчувствие грядущего раздора, задает скорбный и тревожный тон всему последующему действию. Рисуя идеализированный, героический образ умершего короля, который «разил и гнал его врагов сильнее, чем солнце полдня, бьющее в лицо» и «руку поднимал лишь для победы», Шекспир играет на тайных чувствах елизаветинцев, на протяжении десятилетий грезивших о сильном монархе, способном пресечь угрозу внешней экспансии\* и навести порядок в стране, объятай смятением в преддверии неизбежного династического кризиса. Смирившись с присутствием на престоле увядающей «коронованной нимфы», англичане в глубине души не переставали мечтать о появлении у ко-

---

переводе Е. Бируковой.)

\* На континенте в это время под предводительством папы Римского формировалась Католическая уния, призванная противостоять растущему влиянию протестантских государств в Европе.

ролевы законного супруга и наследников, которые станут гарантией стабильности и безопасности государства. В 1592 году, когда Шекспир представил свою пьесу публике, Елизавете уже было без малого шестьдесят лет, и вместе с ее угасающей жизнью в небытие устремлялась целая эпоха — тюдоровская, — продолжения которой уже не предвиделось.

Плач по Генриху V, королю-триумфатору, выдержанный в тональности мрачных ветхозаветных пророчеств, вполне соответствовал царящим в елизаветинском обществе апокалиптическим настроениям и был репетицией того траура, который должен был неизбежно постигнуть Англию в ближайшие годы (постоянные заботы и тревоги очень ослабили немолодую королеву, и на закате жизни она много болела; в год премьеры «Генриха VI» (1) от смерти ее отделяло чуть более десяти лет). Даже в начале своего творческого пути Шекспир знал, как задеть чувствительные струны в душе зрителей и настроить их на нужный лад. Какой англичанин не вздрогнет суеверно при зловещем пророчестве, не утратившем актуальности и за две-сти лет: «Потомство, ожидай лихих годин, / Когда слезами мать младенца вскормит, / Край станет озером соленых слез, / И женщины одни оплачут мертвых». Может, Шекспир только начинает свою писательскую карьеру, но этому дебюту предшествовали годы наблюдений, размышлений и постижения переменчивого настроения толпы.

Его рецепт прост, и в то же время требует искусности в применении: важно не перестараться, но и не разочаровать публику. Много колоритных исторических фигур, чьи имена даже спустя столетия остаются на слуху у простого народа; изрядная доля патриотического пафоса и пыш-

ных славословий английским полководцам и правителям; немного мистики\* и обилие батальных сцен делают пьесу доступной и интересной даже для тех зрителей, которые в жизни не слышали имени Холиншеда, но всегда были готовы поглазеть на то, как доблестные английские солдаты сражаются против «хитрых французов» под предводительством молодого короля «Гарри». Та же часть публики, которая в силу придворных обязанностей (аристократы на службе у королевы), личного интереса (образованные буржуа с амбициями) или профессионального долга (сочинители, издатели и деятели сферы образования) была знакома с шекспировскими источниками, могла бы дополнительно развлечься во время представления подсчетом анахронизмов, исторических вольностей и курьезов в пьесе: Шекспир не стремился к соблюдению достоверности или даже правдоподобия, уместя события нескольких лет в один день или меняя местами годы и десятилетия\*\*. Работая над «Генрихом VI» (1), он не ставил своей задачей создать учебник истории в лицах: он творил патристическую легенду, миф о героическом прошлом нации, полном славных побед и горестных поражений (виновниками которых были злые силы или неблагоприятная судьба, но не просчеты английских полководцев или несогласованность действий политиков).

Элементом национальной мифологии в пьесе становится образ Генриха V, который, хоть и не появляется на сцене, присутствует в речах и мыслях персонажей, служит непревзойденным эталоном доблести и служения народу. Посвященная ему риторика подтверждает его

---

\* Магическая сила Жанны д'Арк у Шекспира трактуется как результат ее взаимодействия со злыми духами.

\*\* К примеру, на момент смерти Генриха V его сыну было всего несколько месяцев, так что он был еще даже не «королем-школьником», как его называют в пьесе, а королем-младенцем.

культовый статус, уподобляя покойного короля эпическому герою («Его воздетый меч слепил лучами. / Объяты были шире крыл дракона...») и превращая в полубога, защитника отечества: «О Генрих Пятый! Дух твой призываю! / Храни страну, оберегай от смут, / Со злыми звездами борись на небе!»

Активным носителем патриотического и героического начала в пьесе становится прославленный полководец Джон Толбот, граф Шрусбери, получивший от покойного короля титул коннетабля Франции. По ходу пьесы он в результате предательства оказывается в плену у французов, о чем позже рассказывает соотечественникам с сарказмом и долей самоиронии:

*Мой грозный вид их в бегство обратил;  
Никто не смел приблизиться ко мне.  
Не доверяли и стенам железным.  
Так был велик их страх передо мной,  
Что думали: могу стальные прутья  
Ломать, столбы алмазные дробить.*

В представлении солдат обеих армий Толбот воплощает безоглядную отвагу и благородство; его доблесть и беззаветное служение королю сделали его национальным героем, чьи добродетели в пьесе гиперболизируются и превращают Толбота в сказочного богатыря, английского Роланда\*:

*Своим мечом творил отважный Толбот  
Такие чудеса, что не расскажешь, —  
В ад сотни душ послал. Никто не смел  
Сразиться с ним. Рубил он здесь и там.  
Враги кричали: «Это дьявол в латах!» —  
Вся рать дивилась, глядя на него.*

---

\* Центральный персонаж средневековой эпической поэмы, воспевающей битву войска императора Карла с маврами; национальный герой Франции.

Он не только сам сражается без устали, но и вдохновляет измученных воинов следовать его примеру: «Эй, земляки, возобновите бой / Иль с нашего герба сорвите львов!» В одной из сцен Жанна д'Арк называет сражающихся англичан «толботцами»\*, как будто в гуще сражения на свет родилось новое племя. Солдаты штурмуют Орлеан с его именем на устах, призывая его на помощь наравне с покровителем Англии святым Георгием\*\*. (Аналогичным образом Карл, дофин Франции, после очередной победы Жанны предлагает сделать ее святой покровительницей нации: «Не "Сен-Дени!" теперь взывать мы будем, / Святая Франция — лишь Жанна д'Арк»).

Толбот — живая легенда, воплощение национальной доблести, символ несокрушимого духа английских воинов... Однако Шекспир не мог не привнести в этот идеализированный портрет комические нотки: прослышавшая о подвигах Толбота французская графиня захотела послужить отечеству и потешить собственное тщеславие, обманным путем захватив английского генерала. Эпизод «пленения» Толбота не лишен комически-галантного колорита — герой по доброй воле отправляется в ловушку, устроенную дамой, принимая правила куртуазной игры: «где красноречье тысячи мужчин / Не помогло, там женская любезность / Верх одержала... Пойду один, когда нельзя иначе. / Любезность дамы испытать хочу». Несостоявшаяся Юдифь при встрече ис-

---

\* В оригинале — Talbotits.

\*\* Шекспир использует эту деталь еще и в комическом ключе, когда рядовой безымянный солдат разгоняет французов именем Толбота и собирает брошенное ими добро:

*Что бросили, я смело подыму.  
Крик «Толбот!» здесь мне заменяет меч.  
Изрядно нагрузился я добычей,  
Сражаясь только именем его.*



пытала глубокое разочарование, поверив молве и ожидая увидеть могучего, устрашающего великана:

*И это — бич французов?  
И это — Толбот, что так страшен всем,  
Чьим именем пугает мать ребенка?  
Я вижу: лжива, сказочна молва.  
Я думала увидеть Геркулеса,  
Второго Гектора — с лицом суровым,  
Могучего и ростом, и сложеньем.  
А предо мной — ребенок, карлик жалкий!  
Возможно ль, чтоб морщинистый урод  
Такого страху задавал французам?*

Пикантная ситуация стремительно сменяется комической, которая, однако, служит в итоге поводом к очередному прославлению английской нации устами ее скромного «Геракла»:

*Вы видите лишь малую толику,  
Ничтожную частицу человека.  
Когда б мой образ целиком предстал вам,  
Так ростом я огромен, так велик,  
Что не влез бы под вашей кровлей...*

Героизм англичан признает не только пристыженная графиня, но и предводитель французов, герцог Алансон:

*Историк Фруассар нам сообщает,  
Что Англия Роландов, Оливье  
При Эдуарде Третьем порождала.  
Теперь мы убедились: это правда.  
Как на подбор, Самсонов, Голиафов  
Шлет против нас — один десятка стоит!*

Отвага и доблесть не сделали Толбота неуязвимым. Во время битвы при Кастийоне в результате стратегической ошибки он и его сын с небольшими отрядами оказались лицом к лицу с численно превосходящим противником и погибли в бою. Фактически это сражение было одним из финальных эпизодов Столетней войны: после смерти Толбота французы взяли Бордо, тем самым завершив период английского правления в Гаскони.

Хотя в произведениях Шекспира обычно очень остро стоит проблема поколений, конфликта родителей и детей, в «Генрихе VI» он изображает, возможно, самую трогательную беседу отца и сына — в сцене прощания старого и молодого\* Толботов на поле боя\*\*. Оба воина перед лицом смертельной опасности готовы забыть о долге перед родиной ради спасения дорогого человека: каждый уговаривает другого спастись бегством, но оба с негодованием отвергают это предложение, чтобы принять героическую смерть:

Джон

*Вам от себя меня не отделить,  
Как пополам себя не разделить.  
Везде за вами я пойду вослед;  
Коль мой отец умрет, мне жизни нет.*

---

\* Младшему Джону Толботу было двадцать три года на момент гибели.

\*\* Сцена смерти сэра Джона, мучительно всматривающегося в застывшее лицо убитого ранее сына и заклиняющего: «Скажи отцу хоть слово, умирая», могла вновь прийти Шекспиру на память, когда он писал последний акт трагедии «Король Лир», заставляя главного героя столь же мучительно всматриваться в лицо мертвой Корделии, в надежде увидеть хотя бы малейший признак жизни. В оригинале оба отца говорят о «дыхании», «последнем вздохе» своих детей.

Толбот

*Тогда прощусь с тобой, сын милый Джон.  
Ты в этот день угаснуть обречен.  
Идем. Бок о бок мы умрем с тобой  
И к небу полетим душа с душой...*

Антагонистом Джона Толбота, воплощением всего ненавистного англичанам становится не французский дофин или его приспешники, а легендарная Жанна д'Арк, дева-воительница, которой отводится в пьесе одно из центральных мест. Ее образ у Шекспира получился двойственным и в чем-то парадоксальным. С одной стороны, она — спасительница французов, их национальная героиня, посланная свыше. Но даже у соотечественников она вызывает неоднозначные чувства: в патриархальном сознании средневековых воителей дева на поле боя, с оружием в руках, нарушала издревле установленный порядок, сам принцип устройства мироздания, согласно которому женщине отводилось пространство дома и хозяйственные заботы, а война, политика и путешествия были мужской прерогативой.

Англичанам XVI века на первый взгляд было проще принять идею о подчинении особе женского пола — в силу исторических обстоятельств. Их родина уже несколько десятилетий находилась под властью другой Девы, что, впрочем, не мешало ее врагам — католическим проповедникам, заговорщикам и пуританам-радикалам — клеймить ее в памфлетах и обличительных выступлениях «девкой», «распутницей», «коронованной шлюхой». Традиционализм средневекового мышления допускал такую ситуацию, как монарх (а уж тем более воин) в юб-

ке, лишь в виде редчайшего исключения\*, и все подданные Елизаветы понимали, что большинство ее официальных статусов (таких как «Защитник веры» или «Верховная Глава Англиканской Церкви») — фикция, дань этикету и гарантия соблюдения многолетних устоев. Так что даже статус английской «Глорианы» был весьма условным и шатким, и уж тем более не влиял на отношение англичан к другим «девам», дерзнувшим, как и Елизавета, отступить от предписанного еще прамати Еве пути к спасению, пролегающего через кухню и детскую.

Шекспиру образ Жанны предоставлял возможность поупражняться в создании портрета воинственной героини, подобной леди Макбет, Регане с Гонерильей или Клеопатре из более зрелых его произведений. Почти все они могли бы сделать своим лозунгом слова Жанны: «Я превосхожу свой пол». В некоторых драмах Шекспира намечается дихотомия двух типов женских образов: робкие, нежные девы, покорные, преданные супруги, не способные противостоять мужской власти (Лавиния, Офелия, Октавия, Кальпурния), и бесстрашные, решительные, амбициозные героини, жаждущие власти и стремящиеся к равноправию с мужчинами или даже к превосходству над ними (Тамора, леди Макбет, Порция из трагедии «Юлий Цезарь»). Жанна д'Арк объединяет в себе черты обоих типов: хрупкая юница — и отважная воительница, девственница — и искушительница.

В «Генрихе VI» (1) всего три женских персонажа: кокетливая графиня Овернская, Маргарита, дочь короля Рене Доброго (будущая жена Генриха VI, ключевая фигура Войны Роз и героиня второй и третьей частей три-

---

\* В третьей части трилогии Ричард, будущий король, услышав, что против него выступила Маргарита с пяти тысячным войском, пренебрежительно отмахивается от этой угрозы: «Хотя б всего пять тысяч, не беда. / Начальник — женщина: чего ж бояться?»

логии\*), и Жанна, чей образ на протяжении всего действия меняет свой статус и характер. Впервые она появляется на сцене как пророчица, святая, спасительница измученных осадой французов:

*Видение, ниспосланное с неба,  
Велело ей избавить Орлеан  
От этой изнурительной осады  
И англичан из Франции прогнать.  
В ней — дар пророчества, еще сильнееший,  
Чем был у римских девяти сивилл...*

Шекспир приводит в пьесе исторический анекдот, согласно которому при встрече Жанны и французского дофина последний решил проверить ее провидческий талант и посадил вместо себя на трон другого человека (у Шекспира — Рене Анжуйского). Жанна распознала подмену и приняла вызов на поединок с самим Карлом, который с честью выдержала. С этого момента в пьесе отношение к ней окружающих меняется, в нем появляются куртуазные ноты — она вызывает у окружающих ее мужчин не только любопытство и смутное уважение (и очень глубоко скрытое, еще не осознанное неприятие), но и галантный интерес. В рассказе о себе она упоминает чудесную метаморфозу своей внешности, от «смуглой неприглядности» до озаренной божественным светом красоты, и Карл проникается к деве-воительнице восхищением, постепенно переходящим в страстное увлечение:

*...Но я огнем желания горю:  
Десницу ты и сердце покорила.  
О дева, — если так тебя зовут, —  
Твоим слугой я буду, не монархом.*

---

\* Именно к ней относилась фраза «сердце тигра в женской оболочке», переделанная Грином в его нападках на Шекспира.

Чуть позже герцог Бургундский подчеркивает любовный характер их связи, описывая их побег: «Рука с рукой, они бежали быстро, / Как парочка влюбленных голубков, / Что врозь не могут жить ни днем, ни ночью». Сам он тоже подпадает под чары Жанны: «Речами ли меня околдовала, / Иль уступить природа мне велит? <...> Я покорен. Возвышенною речью / Она меня сразила, как пальбой; / Чуть не принудила склонить колени».

Амбивалентность образа Жанны возрастает по мере развития действия и выражается ярче всего в сравнениях, которыми описывают ее соратники и противники. Французские аристократы чествуют ее как «амазонку», ветхозаветную Дебору\*, «небесное создание, дочь Астреи», «пророчицу и новую святую»; солдаты называют ее просто «Девой». Для англичан Жанна является воплощением темного, демонического начала, особенно яростно обличаемого ее прямым антагонистом, честным и отважным Толботом: «лихая ведьма», «распутница, проклятый дьявол», «потаскушка», «проклятая колдунья», «злая Геката», «злой дух французов». В глазах елизаветинцев, для которых писалась и ставилась эта пьеса, Жанна виновна в сношениях с дьяволом сразу по двум статьям — как католичка и как колдунья. Хотя сама Елизавета относилась к факту присутствия среди ее подданных приверженцев римской церкви лояльно, в соответствии со своим девизом *Video et taceo*\*\*, в народе отношение к католикам было подозрительным и враждебным, особенно после «заговора Бабингтона» в 1586 году. Когда французы обещают Жанне: «Поставим статую тебе во храме / И, как святую, будем чтить

---

\* Библейская пророчица, единственная женщина из судей Израилевых; вдохновила израильтян на восстание против хананеев.

\*\* Вижу, но молчу (лат.).

тебя, / Лишь позаботься, милая, о нас»\*, англичане чутко улавливают в этих льстивых посулах идолопоклоннические мотивы, что делает воительницу еще более отталкивающей фигурой для публики.

В критический момент оказывается, что все победы Жанны куплены страшной ценой — союзом с демонами, которым она безуспешно предлагает за дальнейшее сотрудничество свою кровь, тело и душу. В довершение своих злодеяний она оскорбляет своего отца-пастуха, потому что он не вписывается в ее легенду о высоком происхождении (этот эпизод контрастирует со сценой прощания отца и сына Толботов: они не отреклись друг от друга даже перед лицом смерти).

Отрицание своих корней и родственных связей дополняет картину нравственной деградации Жанны (точнее, раскрытия ее истинного лица). Ее лживые выдумки о беременности от одного из французских правителей не спасают ее от костра, и опороченная Жанна, распутница и ворожея, сходит со сцены. Впрочем, на ней тут же появляется другая, не менее выдающаяся героиня — Маргарита Анжуйская, будущая королева-консорт, а пока невеста Генриха VI. «Вольнолюбивый дух ее и храбрость, / Столь редкие у женщин», роднят ее с Жанной д'Арк и предвещают Англии драматичные и полные бед-

---

\* Очарованный ее победами, Карл еще более щедр на обещания, граничащие с еретичеством:

*Пусть все священники и все монахи  
В процессиях ей воспоют хвалу.  
Я пирамиду ей воздвигну выше,  
Чем памятник Родопы иль Мемфисский.  
Когда ж не станет Девы, прах ее  
Храниться будет в урне драгоценней,  
Чем Дария блистательный ларец,  
И в дни торжеств он будет выноситься  
Пред очи королей и королев.*

ствий времена. Ее история объединяет две сюжетные (а также смысловые и пространственные) линии, на которых построено действие пьесы, — английскую и французскую, придворную и военную. Пока Толботы, граф Солсбери, герцог Бедфорд и другие солдаты проливают кровь за родину и короля, в Лондоне разворачивается противостояние не менее жестокое, чем на полях сражений, — противостояние политическое (исторически все описанные в пьесе события происходили не параллельно, а в разное время, но Шекспир сгущает время и уплотняет действие по своему усмотрению).

После смерти Генриха V в Англии разразилась настоящая придворная война за регентство и фактическую власть в стране. Отец покойного короля, Генрих IV Болингброк (о нем Шекспир напишет чуть позже отдельную дилогию), оставил после себя четверых сыновей, которые с равной энергией и решимостью стремились к власти. Первенец Болингброка занял престол под именем Генриха V; второй сын погиб в одном из сражений Столетней войны; третий по старшинству сын, Джон Ланкастерский, герцог Бедфорд, фактически замещал своего брата на троне, пока тот победоносно теснил французов, а после его смерти стал регентом малолетнего племянника во Франции\*. В его отсутствие Англией управлял младший из сыновей Болингброка, Хемфри Ланкастерский, герцог Глостер, добившийся титула лорда-протектора. В состав правительства входили и другие

---

\* По Договору в Труа, заключенному Генрихом V и Карлом Безумным (точнее, его женой Изабеллой Валуа) после сокрушительного поражения французов при Азенкуре, Генрих и его наследники объявлялись преемниками Карла в обход его сына, дофина, тем самым получая власть над Францией. Генрих VI был единственным из английских правителей, который носил титул французского короля.



родственники юного короля, жаждавшие получить свою долю власти, — братья его деда Генри Бофорт, кардинал Уинчестерский, Томас Бофорт, граф Эксетер, и Джон Бофорт, граф Сомерсет; все они фигурируют в первой части «Генриха VI» и своими распрями и кознями создают ту напряженную и тревожную атмосферу, которая составляет фон в пьесе. Масла в огонь разгорающейся распри добавляют династические претензии Ричарда, 3-го герцога Йоркского, — он считал себя более законным наследником, чем юный Генрих, и стал зачинщиком раскола Плантагенетов на два лагеря, что привело в итоге к началу Войны Роз. Шекспир в «Генрихе VI» описывает зарождение и развитие этого раскола, который «заставит сотни душ покинуть тело». Кульминацией ссоры властолюбивых сородичей становится сцена в саду Темпл, когда сторонники Йорка и Сомерсета (Ланкастера) выбирают в качестве своих эмблем белую и алую розы.

Тема раскола, актуальная для всего творчества Шекспира и понятная всем елизаветинцам, звучит в «Генрихе VI» с неожиданной для начинающего драматурга силой и трагизмом. Образ государства как пораженного болезнью тела, хотя и не был чисто шекспировским изобретением, под пером молодого автора обрел новую глубину и выразительность: «Как тело медленно гниет, покуда / Не распадутся кости, жилы, мышцы, / Так эта распря будет развиваться». Этот образ дополняется афористичной сентенцией Генриха VI, который является виновником раскола и последовавшей гражданской войны: «...раздор гражданский — ядовитый червь, / Грызущий внутренности государства». В этом контексте смерть Генриха V, с которой начинается трилогия, является лишь первым симптомом необратимого распада и разложения того грандиозного, но гниющего изнутри организма, которым была феодальная система средневековой Англии.

Историю самого Генриха VI, последнего из Ланкастеров и самого некомпетентного и неудачливого правителя из всей династии\*, Шекспир излагает во второй и третьей частях одноименной хроники (некоторые исследователи считают, что они были написаны и представлены раньше первой пьесы трилогии, однако сюжет развивается в соответствии с нумерацией частей). В отличие от других монархов, которым Шекспир посвятил прочие исторические хроники, Генрих был лишен характерного «хищного» обаяния, присущего многим представителям династии Плантагенетов и перешедшего по наследству Тюдорам\*\*. Он прославился в основном своими политическими промахами, стоившими Англии огромных жертв: за время его правления французы отвоевали практически все свои земли, потерянные ими в ходе Столетней войны.

Мягкотелость и политическая недалекость Генриха привели к началу гражданской войны и еще большим человеческим потерям. Некоторые историки считали, что даже тиран на английском троне не принес бы стране столько бед, сколько миролюбивый и нерешительный Генрих, лишенный амбиций и склонный к уединенной благочестивой жизни. Многие его просчеты и роковые для страны ошибки объяснялись прогрессирующей душевной болезнью короля, вероятно унаследованной от деда по материнской линии, французского монарха. Первый ее серьезный симптом проявился в 1453 году, когда

---

\* По меткому выражению историка, к концу своего правления он потерял «рассудок, два королевства и единственного сына».

\*\* Единоутробным братом Генриха VI был Эдмунд, 1-й граф Ричмонд, прадед королевы Елизаветы. Мать Генриха VI, Екатерина Валуа, после смерти своего первого мужа вступила в тайную связь (вероятно, увенчавшуюся морганатическим браком) с валлийским дворянином Оуэном Тюдором и родила от него нескольких детей.

потеря Бордо привела монарха в состояние кататонии, длившееся почти год. Даже известие о рождении сына не вернуло ему душевного расположения, зато смерть единственного наследника от руки йоркистов семнадцать лет спустя ускорила умственную деградацию короля. Современные исследователи склоняются к версии, что его диагнозом была шизофрения.

Шекспир, много внимания уделявший теме безумия в других своих произведениях, воздерживается от ее упоминания в хронике — вероятно, чтобы не оскорбить чувства Елизаветы, предкам которой посвящена трилогия. Прوماхи короля объясняются не его душевной болезнью, а его юным возрастом, неопытностью в политических вопросах и непригодностью к управлению государством в силу слишком мягкого характера. В трактовке Шекспира образ Генриха приобретает черты блаженного, почти юродивого, человека не от мира сего. Это подчеркивают и его враги — королева, презирающая супруга за нерешительность и отсутствие авторитета у подданных, и Ричард Плантагенет (Йорк), который считает себя законным наследником английского трона. В их устах даже добродетели короля превращаются в его слабости.

Маргарет:

*Его бойцы — апостолы святые,  
Его оружие — Библии реченья;  
Его ристалище — покой укромный,  
И образа святых — его любовь...*

Йорк:

*Паломника тебе подходит посох,  
А не державный скипетр короля.*

Шекспир не идеализирует Генриха, а скорее мифологизирует его образ. После воцарения на престоле Тюдоров англичане остро нуждались в новой национальной мифологии, характер и содержание которой «заказывали» новые монархи. Дед Елизаветы, победивший при Босворте сына Йорка, Ричарда III, был заинтересован в дискредитации поверженного врага и создании положительного имиджа Ланкастеров, к побочной ветви которых принадлежал. Он поощрял распространение легенд о Генрихе VI как «святом короле», исцелявшем тяжелые недуги и совершавшем разного рода чудеса, вплоть до воскрешения мертвых\*. Молва — уже посмертная — гласила, что Генрих был кротким и миролюбивым человеком, прощал своих врагов (например, пощадил полторы сотни заговорщиков-йоркистов, хотя за измену королю в Англии полагалась жестокая казнь) и пытался помирить Йорков и Ланкастеров. Он также прославился любовью к книгам и щедростью и принял насильственную смерть от руки или по приказу Ричарда, что придает его образу черты мученика, страстотерпца\*\*. Даже симптомы его болезни — галлюцинации — трактовались в религиозном ключе — как видения.

При отце Елизаветы, вплоть до момента разрыва с Римом и отказа Англии от католических обрядов, актив-

---

\* Вероятно, при Генрихе был составлен сборник под названием «Чудеса Генриха VI» (1500?), где описывались двести удивительных деяний «святого короля».

\*\* Ричард сам способствовал такой народной «беатификации» своего беспомощного противника: после первого низложения Генриха в 1465 году Йорк приказал провезти его по всему Лондону привязанным к лошади и «коронованным» старой соломенной шляпой, фактически визуализируя нимб над головой затравленного, полубезумного короля.

но шли приготовления к канонизации Генриха VI\*. Шекспир, готовый польстить правящему монарху, но не склонный к угодливости, находит своего рода компромисс: портрет Генриха получается в равной степени далеким от идеала и от реальной жизни (насколько о ней можно судить по историческим хроникам). В других пьесах трилогии, особенно в первой части, драматург менее сдержан и осторожен в оценке образа Генриха. Для драматурга он остается в первую очередь «марионеточным монархом», недалёковидным, некомпетентным и слабым.

Подлинным героем второй пьесы цикла является еще один из Ланкастеров, чей прототип также был окружен почти мученическим ореолом в народном представлении. Сын, брат и дядя королей, Хемфри Ланкастерский, герцог Глостер\*\*, был наименее амбициозным и воинственным из сыновей Джона Гонта и слыл в народе «Хемфри Добрым», о чем Шекспир упоминает в пьесе. В духе народного предания, Шекспир идеализирует Хемфри, изображая его патриотичным, бескорыстным и щедрым аристократом, «последним рыцарем» со шпагой в одной руке (Хемфри принимал участие в ряде сражений Столетней войны) и книгой — в другой (герцог покровительствовал нескольким поэтам, вел переписку с европейскими гуманистами, передал в дар Оксфорду большую библиотеку ценных рукописей).

Хотя Хемфри у Шекспира не претендует на престол, обрисовка его характера позволяет понять, что драма-

---

\* Несмотря на отсутствие официального признания Генриха святым со стороны Церкви, ему были посвящены гимны и молитвы, а паломники охотно посещали его могилу в Виндзоре. Генрих VII даже начал строить в Вестминстерском аббатстве часовню для размещения его мощей.

\*\* В первых двух частях «Генриады» Глостером называют дядю Генриха VI, Хемфри, а в третьей части этот титул переходит к сыну Ричарда Йоркского, будущему королю Ричарду III.

тург считал его единственным достойным кандидатом на английский трон, способным противостоять интригам и козням Маргариты с Сеффолком и партии йоркистов. Смерть Глостера от руки наемных убийц происходит за сценой\*, но один из его палачей бросает красноречивую реплику: «Слыхал ли ты, / Чтоб кто-нибудь так умирал блаженно?..»\*\*. Хемфри, как и его племянник, злополучный король Генрих VI, всегда были «белыми воронами» в своей семье: оба предпочитали ученый досуг войне и политике, оба покровительствовали науке и образованию в Англии, и обоих погубила неудачная женитьба и амбиции их жен.

Елизаветинцы имели большое пристрастие к историям о том, как великие люди (правители, полководцы, ученые) пали жертвой любовной страсти или женского коварства. Интерес к личной жизни выдающихся личностей прошлого в целом удовлетворяли сборники псевдобιοграфических историй, распространенные в читательском обиходе со времен Средневековья. Этот жанр популяризировал Джованни Боккаччо своими многотомными циклами «О несчастьях славных мужей» (1360) и «О знаменитых женщинах» (1361). Из них читатель, знающий латынь, мог почерпнуть подробности личной жизни и гибели исторических и мифологических персонажей, таких как Елена Троянская, Клеопатра, Самсон, Ирод, король Артур. Трактат «О несчастьях славных мужей» был переведен на английский язык поэтом Джоном Лидгей-

---

\* Возможно, Шекспир здесь делает для себя набросок для аналогичной сцены в «Макбете».

\*\* В оригинале у Шекспира стоит слово *penitent* — «покаянно, сокрушенно». Как и Генрих VI, в народном представлении умерший «за грехи отцов» (скорее деда и прадеда, чьи многочисленные и не всегда законнорожденные потомки на протяжении столетий делили власть в Англии), Хемфри принимает мученическую кончину.

том в 1431–1438 годах под заглавием «Падение государей». Продолжение его поэмы появилось уже в тюдоровскую эпоху в виде коллективного сборника «Зерцало для правителей», изданного поэтом Уильямом Болдуином и придворным сочинителем Джорджем Феррерсом. В «Зерцале» любовная тема не акцентировалась, хотя играла немаловажную роль в историях персонажей. Шекспир и его собратья по перу нередко прибегали к поэме как источнику сюжетов и мотивов для своих произведений.

Сборник поэтических биографий неоднократно переиздавался в елизаветинскую эпоху, каждый раз вбирая в себя все новые персоналии из относительно недавнего для читателей прошлого; наряду с Тезеем, Иокастой и Александром Македонским, «Зерцало» повествовало о жизни и смерти английских правителей, включая двух Ричардов, трех Эдуардов и саму Елизавету (в редакции 1610 года). Практически все герои шекспировских хроник присутствовали в «Зерцале». Самый первый из сохранившихся вариантов сборника, датируемый 1559 годом, содержал рассказанную в прозе историю падения Хемфри и его супруги.

Элеонора Кобэм была второй женой Глостера, и бракосочетание этой четы было итогом продолжительной любовной связи лорда-протектора и фрейлины его первой супруги. Первые годы этого брачного союза были похожи на утопию в ренессансном духе. В Гринвичском дворце, построенном по заказу Хемфри\*, собирались приглашенные радушным герцогом поэты, ученые, музыканты и богословы, а леди Глостер, ставшая герцогиней

---

\* Впоследствии он стал королевской резиденцией; в этом дворце на свет появились Генрих VIII, его дочери Мария и Елизавета.

ней через несколько лет брака, царила в этом благородном сообществе. Под влиянием честолюбия или по наивности (а возможно, в результате интриг йоркистской оппозиции) Элеонора совершила роковую ошибку в очень средневековом духе: желая узнать (или изменить) будущее, она прибегла к помощи астрологов и других служителей сомнительных наук и темных культов\*. Факт ее обращения к потусторонним силам дошел до инквизиции и двора, и леди Глостер была арестована по обвинению в использовании черной магии и покушении на жизнь короля (о судьбе которого Элеонора хотела узнать у вызванных духов). Ее пособников — колдунью-знахарку и астролога — жестоко пытали и казнили, а саму герцогиню подвергли унижительному покаянному ритуалу, лишили всех званий и владений и отправили в пожизненную ссылку. В истории падения самого Глостера эта была неожиданная и очень горькая, но далеко не последняя потеря.

Рисуя образ Элеоноры в пьесе «Генрих VI» (2), Шекспир выводит на первый план ее амбициозность и решимость. Она продолжает галерею образов, открытую Жанной д'Арк, мечтавшей «превзойти свой пол». Леди Глостер вступает в мужскую игру, пытаясь разбудить честолюбие супруга — или устранить его, если это потре-

---

\* У Шекспира этот эпизод представлен несколько прямолинейно, зато наглядно, во вкусе широкой публики: священники-еретики, колдунья и профессиональный гадатель вызывают по требованию Элеоноры демона, который неохотно отвечает на ее вопросы. Автор «Генриха VI» (2) играет на присущих патриархальной культуре стереотипах: чем женщина привлекательнее и чем меньше она склонна подчиняться навязанной обществом пассивной роли, тем более отчетливо просматривается за ее спиной силуэт нечистого. К помощи злых духов прибегают и Жанна д'Арк, и леди Макбет; Клеопатру в трагедии тоже подозревают в обращении к темному искусству ворожбы.



буется, и цена, которую она готова заплатить за свое возвышение, устрасила бы многих отважных англичан.

*Будь я мужчина, герцог, ближе всех  
По крови королю, — я б устранила  
Все камни преткновения и путь  
По безголовым трупам проложила б.  
Я женщина, но все же не премину  
В игре Фортуны роль свою сыграть.*

Шекспир приписывает Элеоноре далекоидущие замыслы, которых историческая леди Глостер не могла лелеять. Но автору здесь интересна не верность фактам, а зарисовка на тему женского властолюбия, которая занимает его на протяжении практически всего творчества. Сквозь образ герцогини, едва намеченный в пьесе и почти эпизодический, красноречиво проглядывает силуэт леди Макбет, готовой так же идти «по безголовым трупам» к своей цели. Монолог леди Глостер, адресованный ее нерешительному (в пьесе) и лишенному властолюбия мужу, мог бы, за вычетом исторических деталей, принадлежать и супруге Макбета. Леди Глостер не менее язвительна, красноречива и убедительна, чем была супруга Кавдорского тана в попытках заставить мужа стремиться к заветной цели — короне:

*Не Генриха ль корону видишь там,  
Украшенную всею славой мира?  
Коль так, мечтай о ней, простертый в прахе,  
Пока она тебя не увенчает.  
Схвати рукою обруч золотой!  
Что? Коротка? Я удлиню своей,  
И, общей силой захватив корону,  
Мы головы поднимем к небесам  
И никогда уж не унижим взоров,  
Не удостоим нашим взглядом землю.*

Столкнувшись с последствиями своего властолюбия, обе героини утрачивают прежнюю решимость и погружаются в душевный мрак, не будучи в состоянии достичь подлинного раскаяния и лишь сожалея об утраченном.

Элеонора: «Нет, мрак мне будет светом, полночь днем, / Мысль о моем былом величье — адом».

Леди Макбет: «В аду темно».

В пьесе «Генрих VI» (2) всего две женские фигуры, но обе они принадлежат к одному типу, хоть и представленному в разных вариациях. Маргарита Анжуйская, в отличие от леди Глостер, не только лелеет честолюбивые планы, но и решительно приступает к их реализации. Эта жестокая, двуличная женщина «несокрушимой силы духа» в результате интриг Сеффолка оказалась на английском престоле, но при этом ненавидела свою новую родину и своего благочестивого, лишённого мужской харизмы супруга. Отношения королевской четы были такими напряжёнными, что отцовство их первенца многими ставилось под сомнение. Неудовлетворённые амбиции Маргариты привели к обострению конфликта между йоркистами и ланкастрианцами и, в конечном счёте, к Войне Роз. Репетицией гражданской войны становится ссора двух сиятельных дам — королевы и герцогини, — по своим последствиям сопоставимая с конфликтом Брунгильды и Кримхильды\*, то есть эпическая в своей масштабности и непримиримости:

*...Но все они не так мне досаждают,  
Как гордая протектора жена.  
Она плывет по залам в свите дам,  
Как будто бы она императрица,  
И чужестранцы при дворе английском  
Ее за королеву принимают.*

---

\* Героини немецкого средневекового эпоса «Песнь о Нибелунгах».

Как и ее соперница Элеонора и соотечественница Жанна, шекспировская Маргарита презирует свой пол; в ее устах «женщина» — это ругательство. «Трус, баба, малодушное создание! / Иль не хватает духу клясть врагов?» — клеймит она малодушие своего любовника\* Сеффолка, приговоренного к изгнанию; «коль страх мой глуп, скажите: бабья трусость» — так отзывается о своих подозрениях касательно замыслов Глостера. Даже их любовная связь зародилась не под сенью садов или в бальном зале, а на поле боя, под звуки сражения\*\*.

Общей темой всех трех частей «Генриха VI» является война, которую Клиффорд-младший называет «дочерью ада». Однако во второй части трилогии баталии, в которые вовлечены персонажи, происходят в основном в сфере политики, где главным оружием противников являются не мечи или аркебузы, а козни, интриги и заговоры. Образ государства как тела, пораженного болезнью и немощью, дополняется во второй части пьесы сквозным для всего шекспировского творчества мотивом запущенного, разросшегося сада. Опасаясь того доверия и почтения, которые простой люд оказывал Хемфри, Маргарита сравнивает население чужой и ненавистной ей страны с сорной травой, грозящей по весне разрастись без присмотра и вытеснить «благородные» растения:

*Теперь весна, и корни не глубоки  
У сорных трав; но если их оставить,  
Они по саду быстро разрастутся  
И заглушат растенья без присмотра.*

---

\* По версии Шекспира.

\*\* Знакомству и зарождению любовного влечения Маргариты и Сеффолка посвящена сцена 3 «Генриха VI» (1).

«Садовые» и вообще сельскохозяйственные метафоры играют огромную роль в образной системе шекспировской драматургии. Достаточно вспомнить гневные тирады Гамлета, направленные против преступного дяди, матери-прелюбодейки и присущей человеческому роду низости: «...буйный сад, плодящий / одно лишь семя», или макиавеллистские рассуждения Яго о том, что «наше тело — это сад, где садовник — наша воля». В «Ричарде II» садовник со своими помощниками за работой обсуждает государственные проблемы в терминах сельского хозяйства, хотя их метафоры более чем прозрачны.

#### Первый работник

*Зачем же нам внутри ограды этой,  
На этом небольшом клочке земли  
Поддерживать порядок, меру, стройность,  
Когда наш огражденный морем сад,  
Наш край родной зарос травой сорной,  
Зачахли лучшие его цветы,  
Плодовые деревья одичали,  
Изъедены червями?*

#### Садовник

*Помолчи!  
Кто не навел в саду своем порядка,  
Тот сам теперь увянуть обречен.  
Он дал приют под царственной листвою  
Прожорливым и вредным сорнякам,  
Считая, что они — его опора;  
Но вот их ныне вырвал Болингброк.  
Те сорняки — граф Уилтшир, Грин и Буши.*

## Первый работник

*Они мертвы?*

Садовник

*Мертвы. И Болингброком  
Взят в плен сам расточительный король.  
Как жаль, что не хранил он, не лелеял  
Свою страну, как мы лелеем сад!\**

В «Генрихе VI» «растительная» символика является ключевой, поскольку позволяет эффектно эксплуатировать легенду о расколе Плантагенетов на сторонников Алой и Белой Роз. Популярнейший образ западноевропейской лирики, роза, у Шекспира обогащается многочисленными смысловыми нюансами: из преимущественно любовного или религиозного она трансформируется в политический символ, делающий риторику оппонентов красочнее и драматичнее. Особенно усердствует в этом отношении Ричард Йорк, нуждающийся в подтверждении легитимности своих претензий, а потому особенно чувствительный к геральдической символике и описывающей ее риторике:

*Тут подыму я млечно-белый розан,  
Что воздух напоит благоуханьем;  
На знамени герб Йорка вознесу...*

Он же, созерцая крах своих планов:

*Так вянет мой цветок, не распутившись,  
И гусеницы пожирают листья.*

---

\* Пер. М. Донского.

Образ бутона, погубленного непогодой или паразитами, будет еще не раз фигурировать в шекспировских пьесах, хотя своего смыслового максимума достигнет в его лирике — в сонетном цикле.

Ботанические мотивы в произведениях Шекспира всегда органично сочетаются с зооморфной (а также орнитологической и энтомологической) образностью, богато представленной и в трилогии о Генрихе VI, где молодой драматург только начинает «оттачивать перо». Среди не слишком изящных (зато понятных простой публике) примеров его стилистических поисков — сравнение герцогини Глостер с ужаленной кобылой, Йорка — с василиском, а Глостера — с теленком, влекомым на убой, и с лисой, поставленной сторожить стадо. Король видит в своем оклеветанном дяде Хемфри «голубя или безобидного агнца», на что Маргарита (которую Шекспир сравнивает с «тигром в шкуре женщины») гневно возражает:

*На голубя похож он? Перья занял,  
На деле ж он душою злобный ворон.  
Он агнец? Шкуру он надел ягнячью,  
На деле ж он по нраву хищный волк.*

Сама же она называет своего заклятого врага крокодилом, который «завлекает прохожих стенаньем», и змеей, спрятавшейся под цветами. Образ ядовитой змеи, поджидающей невинную жертву, прочно владеет воображением Шекспира и возникает во всех его значимых произведениях, от «Гамлета» до «Антония и Клеопатры». Вероломный и жестокий Йорк сам подчеркивает свое змеиное коварство: «...боюсь, вы отогрели на груди / Змею, что скоро вас ужалит в сердце»\*. «Лютой змеей»

---

\* В другом месте он сравнивает себя с пауком: «Мой мозг усердней, чем паук прилежный, / Сеть выплетает, чтоб врагов поймать».

и «ядовитым гадом» называет народ Сеффолка. Ричард II тоже обращается к образу притаившейся змеи:

*Когда ж сорвут с груди твоей цветок, —  
Пусть спрятанную в нем найдут змею,  
И пусть ее раздвоенное жало  
Убьет врагов монарха твоего.*

Шекспир пока не ищет изощренных, многоплановых образов — его риторика проста и понятна даже самым неискушенным зрителям, знакомым по крайней мере с библейской семантикой образов голубя, агнца и змея.

Зооморфные сравнения играют важную роль в создании образа толпы в хрониках. Народ у Шекспира уподобляется разъяренному пчелиному рою, что, «вождя лишенный, мечется, гудя». Собираательный образ толпы появляется, пожалуй, впервые именно в этой пьесе и затем «кочует» из одной шекспировской драмы в другую, меняя лишь имя и одеяние (горожане Лондона, жители Вероны, римские граждане). Колоритные сравнения — с пчелиным роем, сорной травой, в третьей части с «летними мухами» — способствуют превращению безликого сборища простолюдинов и зевак в живой организм, готовый в любой момент взбунтоваться, вступить в драку, бросить острое слово. Вероятно, именно такой была самая активная часть елизаветинской публики — та, что могла оплатить только самые дешевые места вокруг сцены и дерзкими репликами подбадривала или критиковала актеров. Как и толпа зрителей, толпа в пьесе далеко не всегда настроена благодушно, чаще всего она глумлива, задириста и переменчива\*. Последние акты «Генриха VI» (2) посвящены изображению народного

---

\* Это очень наглядно показано в трагедии «Юлий Цезарь».

восстания под предводительством самозванца Джона Кеда, и в этой части пьесы концентрация насилия и агрессии резко возрастает, достигая критической. Это особенно ощущается в сцене скоропалительного «суда» над случайно оказавшимся на пути у повстанцев клерком, виновным лишь в том, что он умеет читать, писать и составлять судебные бумаги\*. Вердикт беснующейся толпы радикален: «негодяй и изменник»; «повесить его с пером и чернильницей на шее». Подобные эпизоды, а также склонность изображать народ как сборище суеверных, недалеких, плутоватых и дерзких простолюдинов сослужили Шекспиру не слишком хорошую службу — его нередко обвиняли в снобизме, антидемократизме, а также в подлоге и фальсификации авторства приписываемых ему произведений\*\*.

Третья часть «Генриады» вновь переносит действие на поля сражений, хотя изображается не захватническая война, как в первой пьесе, а гражданская, превратившаяся в кровавую бойню. Английские солдаты, в первой части цикла с оружием в руках теснящие французов, вызывают у зрителей одобрение и поддержку; они же, истребляющие своих бывших соратников в угоду алчным и кровожадным царедворцам, заслуживают лишь осуждения с малой толикой жалости, поскольку не ведают, что творят. Тема всеобщего ослепления в угаре братоубийственной войны с характерным для Шекспира гротескным, подчас невыносимым максимализмом раскры-

---

\* Такой же случайной жертвой разъяренной толпы стал поэт Цинна в «Юлии Цезаре».

\*\* На этом пункте строилось одно из любимых обвинений «антистратфордianцев»: по их мнению, выросший в провинции, в мелкобуржуазной среде драматург не мог бы демонстрировать такое неприятие простого народа; зато предполагаемого аристократа, писавшего под этим именем, толпы бунтующих непокорных оборванцев наверняка отпугивали и внушали ему тревогу.



вается в сцене, где случайно встречаются сын, убивший в запале сражения своего отца, и отец, по неведению лишивший жизни единственного сына. Хотя имя Каина возникает лишь в первой части трилогии, в сцене ссоры Хемфри и его дяди епископа Уинчестерского, этот ветхозаветный образ является ключевым для всех трех пьес, в последней части превращаясь в своего рода эмблему трилогии. Шекспир изображает, как брат идет против брата, жена — против мужа, дети — против родителей. Разумные, предустановленные Создателем принципы мироустройства рушатся в отдельно взятом королевстве, но эффект этого разрушения приобретает вселенский, апокалиптический характер (тема, болезненно созвучная умонастроениям елизаветинской аудитории). Озвучивает это настроение безымянный, но знаковый для пьесы персонаж — отец, убивший в сражении своего сына:

*О сжался, боже, над злосчастливым веком!  
Что за лихие, зверские дела,  
Безумные, мятежные, слепые,  
Рождает ежедневно спор смертельный!*

Чтобы подчеркнуть сгущающийся над миром (точнее, над Британией, но для ее населения это было синонимично) мрак, Шекспир меняет тональность риторики в третьей части трилогии. Античные аллюзии перемежаются с библейскими, зооморфные метафоры и сравнения встречаются чаще, чем в предыдущих частях, и меняют свой характер: на смену змее как эмблематическому образу второй части, где она обозначала одновременно коварство, вероломство и мудрость, в третьей появляются хищные образы, связанные с жестокостью, агрессией, насилием и физической силой. Юный Ретленд сравнива-

ет своего убийцу Клиффорда со львом, Йорк называет Маргариту «волчицей» и тигром «в женской оболочке», его самого Ричард описывает как «льва среди коров пугливых» и «медведя среди собачьей своры», а Клиффорда — как волка, на которого ведется охота. Королева сравнивает сыновей Йорка, преследующих ее и Генриха, с борзыми, увидевшими зайца. Сторож, захвативший в плен Генриха, называет его «оленом с драгоценной шкурой».

Тема охоты, травли, погони в пьесе выходит на первое место. Население Англии погрязло в грызне и распрях, словно свора голодных собак. Для современников Шекспира эти метафоры вдвойне выразительны и красноречивы: ренессансный человек активно пытался преодолеть в себе животное, низменное, примитивное начало посредством образования, культуры, распространения гуманистических идеалов. Дать волю скрытому в глубине личности змеиному коварству, собачьей склонности, тигриной жестокости означало перечеркнуть десятилетия и даже столетия мучительного и кропотливого самосовершенствования, вернуться на предыдущий уровень бытия, на котором царят инстинкты и первобытные, примитивные порывы.

Единственным персонажем, не соотносимым метафорически ни с каким хищником, является Генрих VI, у которого на протяжении всей трилогии выстраивается своя зооморфная символика с нарочито жертвенными ассоциациями: агнец (ягненок), лань (олень). В Тауэре, в плену у Ричарда Глостера, Генрих переживает момент неожиданного прозрения (впрочем, Шекспир обходит молчанием тот факт, что ментальное состояние короля значительно ухудшилось в заключении) и не без горькой иронии сравнивает себя с овцой, приготовленной на заклание, и птицей, чей птенец погиб от рук охотника.

*Так подставляет кроткая овца  
Сначала шерсть под нож, потом и горло <...>*

*Но птице, пойманной в кустах однажды,  
Сомнение внушает каждый куст;  
Я ж, милого птенца отец несчастный,  
Теперь того перед собою вижу,  
Кем он приманен, схвачен и убит.*

Несмотря на осознание своей жертвенной роли, символически воплощенной в зооморфных параллелях, Генрих — единственный персонаж во всей трилогии, кто задумывается о своей человеческой природе и своем месте во вселенной. Сочиняя для своего героя реплики противоречия и соотношении монаршего и человеческого, Шекспир, вероятно, делает мысленную отметку, чтобы вернуться к этой теме позже; слова Генриха: «Я больше, чем кажусь, / И менее того, чем я рожден; / Все ж человек, — ведь меньшим быть нельзя мне» — созвучны размышлениям короля Лира, уже осознавшего иллюзорность земного величия монархов, но еще не постигшего своей человеческой слабости и уязвимости.

Пока Генрих предается эскапистским фантазиям о жизни простого пастуха на лоне природы, над его головой, уже лишившейся короны, сгущаются тучи. Его добродетели (их перечисляет Ричард, заклятый враг и соперник короля) — «благочестье, кротость, смирение» — делают его прекрасным человеком, но никудышным правителем. Даже сторонники Генриха негодуют, пытаясь вызвать в короле хотя бы искорку решимости и отваги. Вестморлэнд открыто клеймит его трусом и подлецом («...пугливый выродок-король, / В чьем холодном сердце нет ни искры»). Преданный Генриху Клиффорд более сдержан, но и он не может удержаться от упреков:

«Мой государь, избыток доброты / И гибельная жалость тут нехстати». Несмотря на относительно зрелый возраст, Генрих остается «королем-младенцем» — наивным, беспомощным, нуждающимся в покровительстве и поддержке, — или «королем-школьником» — недальновидным, неопытным, мечтательным.

Самым гневным его обличителем становится Маргарита, чьи неудовлетворенные амбиции с годами лишь возросли, помноженные на женские обиды и разочарование в супруге. Ее любовник, обманом завлекший Маргариту в Англию и использовавший в политической игре ради собственного возвышения, уже давно мертв. Единственный сын Генриха и Маргариты, Эдуард, почти утратил надежду унаследовать престол и живет в постоянном страхе за свое будущее\*. Ее причитания, адресованные безответному Генриху («Несчастный! Лучше б умереть мне девай, / Не знать тебя и сына не рожать»), созвучны гневным речам античной Медеи, как их передает Еврипид (хотя елизаветинцам эта героиня была известна скорее по одноименной трагедии Сенеки): «Три раза под щитом охотнее стояла б я, / Чем раз один родить...»\*\* Маргарита, как и Медея, готова отречься от своей женской природы ради отмщения, удовлетворения амбиций и торжества над врагами. В отличие от Медеи, своей рукой зарезавшей сыновей из мести Ясону, Маргарита любила сына и была морально раздавлена известием о его смерти, но по сути она и была виновницей гибели прин-

---

\* В возрасте семнадцати лет он погиб в битве при Тьюксберри.

\*\* Двух героинь роднит еще и статус чужестранки; обе остро ощущают свое одиночество в негостеприимной и не ставшей родной стране. Если бы Маргарита была более сентиментальной у Шекспира, она могла бы выразить свое состояние словами Медеи: «А я одна на свете меж чужими <...> Здесь ни дома, / Ни матери, ни брата — никого. /Хоть бы одна душа, куда причалить / Ладью на время бури».

ца, поскольку ее борьба за власть и противостояние с английскими пэрами привело к началу Войны Роз.

К третьей части черты, позиционируемые у Шекспира как мужские и воинские — решительность, кровожадность, отвага, — выходят на первый план в характере Маргариты. Сын Йорка, Джордж, называет ее «Воин Маргарита»; его брат Эдуард вторит ему:

*Да, женщина с такою силой духа,  
Когда бы речь ее услышал трус,  
Отвагу в сердце бы ему вселила,  
И он пошел бы в битву безоружный.*

Гневная отповедь в адрес Маргариты, произнесенная Йорком перед его смертью, содержит не только обличение ее пороков, но и портрет «настоящей» женщины, антиподом которой является жестокосердая королева:

*Ты злей волков, французская волчица,  
И твой язык ехидны ядовитей!  
Как не пристало полу твоему  
Торжествовать, подобно амазонке,  
Над горем тех, кто сокрушен судьбой!  
Красой нередко женщины гордятся,  
Но, видит Бог, в тебе ее немного.  
Их добродетель восхищает нас,  
Но ты обратным поражаешь всех.  
Их сдержанность нам кажется небесной,  
А ты чудовищна своим развратом.  
Ты далека от всякого добра,  
Как антиподы далеки от нас...  
Смочила ты платок в крови ребенка  
И слезы утереть даешь отцу, —  
И все же образ женщины ты носишь?  
Но женщины добры, нежны, покорны, —  
Ты ж зла, груба, сурова, непреклонна...*

Бесчеловечный поступок королевы — намочить в крови убитого Ретленда платок и дать Йорку — больше соответствует духу и стилистике кровавой трагедии, чем исторической хроники. Погибший от руки Клиффорда Ретленд был ровесником ее сына, принца Эдуарда, — оба достигли семнадцатилетнего возраста и по меркам своей эпохи уже не считались детьми: они сражались бок о бок со своим отцами\*, могли жениться (сын Генриха даже успел это сделать) и в случае восшествия на престол не нуждались бы в регенте. Для более драматического эффекта Шекспир подчеркивает юный возраст Ретленда, называя его «невинным ребенком»: на фоне череды смертей, происходящих на сцене, убийство мальчика вызовет больше отклика, чем смерть юноши.

Тема детоубийства в трилогии дополняет галерею сенекианских по стилю ужасов: отрубленные головы (сначала враги прибывают к воротам города Йорка голову Ричарда, затем на ее месте появляется голова Клиффорда), жестокость Маргариты, дающей Йорку платок, смоченный кровью его сына, а затем собственноручно добивающая раненого герцога; отец, волокущий тело убитого сына, и сын с не менее ужасной «добычей» — все это превращает третью часть «Генриха VI» в настоящую кровавую драму и заставляет критиков по сегодняшний день надеяться, что пьеса все же была создана не одним Шекспиром и ее «огрехи» можно списать на еще более молодого или менее талантливого автора.

При этом все части «Генриады» уже несут на себе отпечаток если не шекспировского гения, то его «фирменного стиля», заметного даже в ранний период. Единственное, чего не хватает «Генриху VI», — это трагиче-

---

\* Генрих V в возрасте шестнадцати лет уже самостоятельно вел свое первое войско в бой.

ского героя с его глубиной и непреодолимостью внутреннего разлада, который появится менее чем через десять лет в «Гамлете». Зато в трилогии уже оформилась другая характерная для шекспировской драматургии фигура — коварный злодей со сложным внутренним миром. В третьей части «Генриха VI» такого персонажа порождает сама тьма и хаос гражданской войны, он — дитя распри, братоубийственной вражды и раздора.

Впервые он появляется еще в предыдущей части трилогии, эпизодически, но уже привлекает внимание своей дерзостью и отталкивающим видом: «...куча злобы, гнусный недоносок, / Урод, горбатый телом и душой». Звали этого «монстра» Ричард, и он был сыном герцога Йоркского, а стал последним из Плантагенетов, занявших английский престол. В третьей пьесе «Генриады» он выходит из тени и начинает «показывать характер», но полностью раскрывается только в отдельной, посвященной ему драме («Ричард III»), которая сюжетно примыкает к трилогии, образуя с «Генрихом VI» единый цикл о Войне Роз.

На протяжении всего своего творчества Шекспир неустанно стремился проникнуть разумом в тайную связь власти и злодейства, определить природу их отношений. Может ли властитель быть добродетельным человеком, не теряя при этом необходимых для управления страной качеств? Если учесть популярность макиавеллистических идей в культуре и политике западноевропейских стран в этот период, то ответ кажется однозначным. При этом, как демонстрирует в своих пьесах Шекспир, в сфере управления государством опасны любые крайности, как деспотия, так и безвластие при живом монархе (что показано историей Генриха VI). В качестве «золотой середины» Шекспир выдвигает кандидатуру Генриха V, однако ранняя смерть этого короля приводит к его идеализации (как в литературе, так и в народном сознании), что

исключает возможность объективной оценки его характера. В «Юлии Цезаре», «Гамлете», «Макбете», «Короле Лире» и исторических хрониках Шекспир неизменно задается вопросом, что первично — властолюбие, которое даже добродетельного человека развращает и подталкивает к преступлениям, или порок, который всегда сочетается с гордыней и амбициями, а потому неизменно стремится к власти и обретению неограниченных полномочий для достижения большего размаха своих злодеяний.

История Ричарда III в интерпретации Шекспира подтверждает гипотезу о том, что власть, подобно катализатору, усугубляет присущие личности пороки и недостатки и ускоряет нравственное падение их обладателя. В начале трилогии Ричард не слишком выделялся на фоне толпы таких же, как он, «пасынков» Фортуны, озабоченных не столько захватом власти, сколько элементарным выживанием в «мясорубке» гражданской войны. Впрочем, телесные недостатки, которые Шекспир утрирует, изображая Ричарда, делают его особенно озлобленным и завистливым.

*Я в чреве матери любовью проклят:  
Чтоб мне не знать ее законов нежных,  
Она природу подкупила взяткой,  
И та свела, как прут сухой, мне руку  
И на спину мне взгромозила гору,  
Где, надо мной глумясь, сидит уродство;  
И ноги сделала длины неравной;  
Всем членам придала несоразмерность...*

В «Ричарде III» Глостер снова оправдывает свои злодеяния врожденным уродством, не оставившим ему возможности достичь поставленных целей более мирным путем (хотя большинство персонажей «Генриады» про-



ливает кровь своих врагов безо всякой дополнительной мотивации).

*Меня природа лживая согнула  
И обделила красотой и ростом.  
Уродлив, исковеркан и до срока  
Я послан в мир живой; я недоделан, –  
Такой убогий и хромой, что псы,  
Когда пред ними ковыляю, лают.  
Чем в этот мирный и щедушный век  
Мне наслаждаться? Разве что глядеть  
На тень мою, что солнце удлиняет,  
Да толковать мне о своем уродстве?\**

В Средние века связь между врожденными физическими отклонениями и злодейством казалась самоочевидной, так как несоответствие «образу и подобию Божьему» подразумевало причастность темных сил к появлению на свет человека с подобными «аномалиями». Количество и разнообразие дьявольских меток на теле Ричарда таково, что он предстает настоящим демоном, исчадием ада. Особенно убедительно эта мысль звучит из уст его антипода, кроткого и благочестивого Генриха VI\*\*, обреченного на заклятие:

---

\* Пер. А. Радловой.

\*\* Ему вторит его невестка, вдова его сына Анна Невилл, над гробом Генриха проклинаящая его убийцу: «Уйди, проклятый дьявол, не мешай нам, / Ты адом сделал радостную землю, / Проклятьями и стонами наполнил» («Ричард III», пер. А. Радловой). Судьба самой Анны своими перипетиями не уступала шекспировским сюжетам. В четырнадцать лет она была выдана замуж, но через несколько месяцев овдовела, а через год ее супругом стал Ричард III, прямо или косвенно виновный в смерти ее родных — отца, первого мужа и свекра. Шекспир не мог оставить без внимания такую историю и включил ее в фабулу своей хроники «Ричард III».

*Когда рождался ты, сова кричала,  
Безвременье вещая, плакал филин,  
Псы выли, ураган крушил деревья,  
Спустился на трубу зловещий ворон,  
И хор сорок нестройно стрекотал.  
И мать твоя, хотя страдала больше,  
Чем матери другие, родила  
Себе отрады меньше, чем должна бы, –  
Бесформенный, уродливый комок,  
На плод такого древа непохожий.  
С зубами ты родился в знак того,  
Что в мир пришел, чтобы терзать людей.*

Шекспир изображает Генриха одной из первых политических жертв Ричарда III, по своему обыкновению произвольно трактуя существующие исторические свидетельства. Драматургу трудно было отказаться от очень эффектной сцены, в которой претендент-антихрист лишает жизни кроткого, беззащитного короля-мученика (при Тюдорах, в период народной «канонизации» образа Генриха, бытовало убеждение, что он был убит ударом по голове во время молитвы)\*.

Задумка изобразить Ричарда убийцей Генриха не принадлежала самому Шекспиру. Последний из Ланкастеров действительно окончил свои дни в Тауэре, однако еще при Тюдорах стали появляться различные мнения о причине его смерти (или ее непосредственном виновнике). Датированная 1471 годом анонимная прозаическая хроника о царствовании Эдуарда IV утверждает, что свергнутый король умер «от меланхолии», охватившей

---

\* Открытия археологов, обнаруживших останки бедного Генриха, подтверждают, как минимум, наличие следов сильного удара по черепу.

его при вести о гибели сына и поражении войска ланкастрианцев при Тьюксберри. Более распространенная версия гласила, что заказчиком его убийства был сам король Эдуард, для которого любые представители дома Ланкастеров представляли угрозу (даже полубезумный беспомощный Генрих — его могли использовать как символическую фигуру для объединения остатков оппозиции). Первым версию о причастности Ричарда к смерти Генриха высказал Томас Мор в «Истории Ричарда III» (опубл. в 1557). Эта же гипотеза выдвигается в «Хронике» Роберта Фабиана (1516). Шекспир выбрал именно эту версию как соответствующую тюдоровской пропаганде — и его собственной трактовке образа Ричарда в «Генриаде». Сложно отрицать негласный заказ на «беспристрастное» изображение узурпатора, исходящий от представителей тюдоровской династии, основатель которой отвоевал корону «в честном бою»\* у этого самого Ричарда, однако есть подозрение, что Шекспир переусердствовал, отвечая на этот запрос, и существенно сгустил краски.

Не исключено, что драматург в процессе работы над историческими хрониками ощутил потребность «поляризовать» систему персонажей своих произведений и начал с темного полюса, который заведомо притягательнее светлого. Ричард был идеальным кандидатом в злодеи: сама природа отметила его зловещими и отталкивающими знаками с рождения, сделав изгоем и «белой вороной» на фоне привлекательных братьев. Известно, что

---

\* На самом деле, не совсем честном: в переломный момент один из сторонников Ричарда изменил старому королю и двинулся на подмогу будущему Генриху VII, приходившемуся ему пасынком. Этот эпизод полностью изменил ход сражения при Босворте, развивавшегося заведомо не в пользу молодого и неопытного Тюдора.

его брат и соперник в борьбе за престол Эдуард IV обладал выдающимся для того времени ростом, шесть футов и дюйм, более ста восьмидесяти сантиметров, и вообще слыл ловеласом (Шекспир неоднократно подчеркивает это в хрониках). Историки полагают, что Ричард обладал средним телосложением и не особо выраженными физическими недостатками (имел нарушение осанки, а не горб). Что касается характера и поступков, то здесь Шекспир вообще взял себе полную волю и вывел герцога в одноименной пьесе кровавым убийцей и деспотом. Самое известное его злодеяние (которое до сих пор оживленно обсуждается специалистами в попытках реконструировать события и узнать истину) — это убийство двух малолетних племянников, вставших между Ричардом и вождленным престолом. Сыновья Эдуарда IV действительно попали в Тауэр по приказу дяди и больше никогда не появлялись за его пределами, но был ли их палачом сам Ричард или какой-нибудь обделенный властью Ланкастер, остается загадкой по сей день. Многие историки считают Ричарда непричастным к этому жестокому злодеянию. Шекспир же не смог пройти мимо столь «сценичного» сюжета, так логично продолжающего тему де-тоубийства, затронутую в «Генрихе VI» (3).

Цикл пьес о «Генрихе VI», его врагах и преемниках, не исчерпал для Шекспира и его зрителей интерес к историческим хроникам. Драматург неоднократно возвращался к этому жанру на протяжении своего творческого пути: после небольшого перерыва, посвященного сочинению комедий, работе над циклом сонетов и первым опытам в жанре трагедии, Шекспир начинает сочинять еще один цикл исторических пьес, выросший в итоге в тетралогию: она была посвящена предкам злополучного Генриха VI — его деду Генриху IV (две одноименные хроники), отцу («Генрих V») и двоюродному деду, столь

же неудачливому и слабому правителю Ричарду II. Особенно стоит хроника «Король Джон», не примыкающая ни к одному из исторических циклов, — она повествует о периоде правления Иоанна Безземельного (1167–1216), родного брата и наместника Ричарда Львиное Сердце (1157 — 1199). Эта пьеса считается одной из слабейших работ у Шекспира; при жизни она не ставилась.

Одной из последних исторических пьес (и, возможно, вообще драм) Шекспира была хроника о Генрихе VIII, которую он отважился представить публике только в конце своей драматической карьеры, через десять лет после смерти Елизаветы (она показана в пьесе новорожденной крошкой, которая появляется в сцене собственных крестин). Вероятно, Шекспиру принадлежит менее половины текста этой хроники — соучастие в ее создании молодого драматурга Джона Флетчера сейчас считается доказанным (по традиции, этой деталью объясняют художественную слабость пьесы). Ее постановка в 1613 году наделала много шума, но не из-за скандального сюжета или вольной трактовки описанных событий, а в самом буквальном смысле. Во время премьеры в театре «Глобус» выстрел пушки спровоцировал пожар, и деревянное здание сгорело дотла. Трудно придумать более эффектный жест для завершения драматической и писательской карьеры!\* Драматург невольно сжег за собой мосты (причем в пламени пожара, скорее всего, сгорели рукописные оригиналы его сочинений).

Если Шекспир и написал что-то после «Генриха VIII», то это была еще более беспомощная комедия «Два благородных родича»\*\*, которую литературоведы пред-

---

\* Сам «Глобус» восстал из пепла, как феникс, спустя почти четыре столетия.

\*\* Возможно, тоже была написана в соавторстве с Флетчером.

почитают записывать в *dubia* или вообще игнорировать. Некоторые исследователи считают, что Шекспир не только закончил свою карьеру комедией, но и начал с нее (а не с хроник). Путь к популярности посредством написания комедий был в елизаветинском театре более простым, чем погружение в запутанное национальное прошлое, — публика во все времена любила посмеяться, а в конце XVI века нуждалась в этом, возможно, острее, чем когда-либо.

## **5. «Забудем все свои тревоги в пирах, веселье, шумном торжестве»\***

Несмотря на присущую комедии «легковесность» и беззаботность, она обладает весьма древней историей в западноевропейской литературе, притом не менее богатой, чем у ее неизменно печальной и серьезной сестры — трагедии. Покровительница комедии, древнегреческая муза Талия, «заведовала» также пасторальной поэзией, и в изображении живописцев чаще всего представляла в образе полуобнаженной юной девушки с маской или другими эмблемами\*\* комического жанра в руке. В эпоху Античности у нее было немало поклонников и служителей, в число которых входили такие выдающиеся авторы, как Аристофан, Плавт, Теренций. Аристотель не слишком высоко оценивал комедию, отказывая ей в облагораживающей силе катарсиса\*\*\*, присущего траге-

---

\* У. Шекспир. Два веронца. Пер. В. Левики и М. Морозова.

\*\* Музыкальными инструментами, жезлом, пастушьим посохом и венком, ассоциируемые с пасторальной поэзией.

\*\*\* В переводе с древнегреческого — «очищение», сопереживание страданиями героя, влекущее нравственное возвышение зрителя (или читателя).

дии. «Комедия же, как сказано, есть подражание <людям> худшим, хотя и не во всей их подлости, ведь смешное есть <лишь> часть безобразного. В самом деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное: так, чтобы недалеко <ходить за примером>, смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли»\*. Во времена Аристотеля комедия считалась низким жанром и вполне соответствовала представлению о нем — рассказывала о злоключениях простолюдинов, рисовала самые низменные пороки, говорила грубым, просторечным языком. В этот период в ней еще явственно ощущалась связь с ее «генетическими предками» — фаллическими песнями\*\*, прославлявшими плодородие, поэтому комедия Античности не могла существовать без скабрёзных шуток, сквернословия и разного рода непристойностей. Даже введение Аристофаном политической проблематики и сатиры не изменило ее характер и стилистику.

Римские комедии зачастую представляли собой переделку греческих пьес, хотя произведения ведущего римского комедиографа Плавта (254–184 до н. э.) выделялись оригинальным характером, сюжетами и атмосферой. Двадцать пьес Плавта и шесть пьес Теренция пережили самые темные времена средневекового невежества и ханжества, насаждаемого католической церковью, и, будучи изолированными от своей родной среды — театра, — продолжали существовать как образцы латинской словесности и тексты для чтения в учебных заведениях. Есть все основания полагать, что Уилл Шекспир и его одноклассники штудировали фрагменты или

\* *Аристотель*. Поэтика. Пер. М. Гаспарова.

\*\* Песнопения во время ритуальных шествий на празднике Диониса.

целые пьесы Плавта в школе, так что римский комедиограф оказал на будущего драматурга определенное влияние.

В Средние века судьба античного театра, особенно трагедии, складывалась весьма печально — церковь активно противодействовала языческой форме искусства, противоречащей самому духу христианской религии с ее установкой на аскетизм, подавление плотского начала и преодоление чувственных соблазнов. Однако дух античной комедии, ее атмосфера стихийного, безоглядного, почти исступленного веселья не могли раствориться без остатка в круговороте запретов, правил, ограничений. В Европе продолжали существовать наследники древнегреческих мимов (акробаты, жонглеры, гистрионы), которые развлекали публику буффонадой, импровизацией и пластическими номерами. Дух лицедейства и игры вырывался на свободу во время разрешенных церковью празднеств, особенно во время пасхальных или рождественских каникул. Городские площади, паперти, сами улицы превращались в подмостки для комических представлений, приправленных немалой долей непристойности. Бродячие актеры разыгрывали перед зрителями соти и фарсы во Франции, фастанхспили в Германии, интерлюдии и моралите в Англии. Эти жанры средневековой драмы объединяли высокая степень аллегоризма, тривиальный, зачастую затертый от частого употребления дидактический посыл, примитивный, вульгарный комизм; вместо персонажей фигурировали застывшие типажи, унаследованные еще от античных авторов.

Из этого ряда несколько выбивалась более поздняя и более развитая итальянская народная комедия, которая строилась на импровизации, наборе масок и буффона-



де\*. Комедия дель арте не имела фиксированного сценария и опиралась на ограниченный набор «бродячих» сюжетов, пришедших в драму из городской литературы (фаблио, анекдотов, новелл) или из латинских источников, с которыми итальянская литература была связана в силу языкового родства. Авторская драма («комедия эрудита») в Италии появилась позже, чем комедия масок, в начале XVI века, ненамного опередив английскую ученую драму.

До того как в Англии возникла авторская драматургия, зрители вынуждены были довольствоваться интерлюдиями и фарсовыми сценками в исполнении бродячих актеров. С авторской комедией англичане не были знакомы вплоть до середины XVI столетия, когда возросший уровень образования позволил сочинителям начать адаптировать античные пьесы для елизаветинской сцены, а публике — ценить эти эксперименты по достоинству и получать удовольствие от комизма более высоко-

---

\* Комедианты из Италии гастролировали и в других европейских странах, в том числе в Англии. Шекспиру, чтобы познакомиться с этой разновидностью драмы, не обязательно было выезжать за пределы своей страны, а то, что он был с ней знаком, не вызывает сомнений. В монологе «Весь мир — театр» Жак упоминает одну из самых характерных масок комедии дель арте, скупого старика Панталоне:

*...тощий Панталоне,  
В очках, в туфлях, у пояса — кошель,  
В штанах, что с юности берег, широких  
Для ног иссохших; мужественный голос  
Сменяется опять дискантом детским:  
Пищит, как флейта...*

Есть следы влияния комедии масок и в «Укрощении строптивой», и в «Сне в летнюю ночь», и в других пьесах Шекспира. Например, его шуты очень многое взяли от итальянских дзанни — персонажей-слуг.

го уровня, чем могли предложить средневековые фарсы. Датой рождения английской комедии считается 1552 год, когда школьный учитель Николас Юдолл (1504–1556) написал свою первую (и, по всей видимости, единственную) комедию «Ральф Ройстер-Дойстер», во многом опиравшуюся на мотивы и образы из пьес античных авторов (Плавта и Теренция). Вероятно, комедия предназначалась для постановки школьной или студенческой труппой, хотя сведений об этом не сохранилось. В 1566 году пьеса Юдолла была опубликована и в печатном виде получила определенную известность.

За десять лет, прошедших с момента публикации «Ральфа Ройстера-Дойстера» до открытия первого театра в Лондоне, театральный рынок был уже в достаточной степени обеспечен новыми авторскими текстами в жанре комедии, хотя их качество все еще оставляло желать лучшего. В жанре комедии у Шекспира было немало предшественников, но практически не было соперников — большинство «университетских умов» отдавало предпочтение серьезным жанрам, а Кристофера Марло Талия, похоже, вообще обошла своей благосклонностью.

Дошекспировская комедия в значительной степени страдала одним из двух недостатков (а иногда обоими сразу) — либо слишком многое брала из античных источников, либо сохраняла слишком тесную связь со средневековыми жанрами, но в любом случае демонстрировала свой вторичный и несамостоятельный характер. Впрочем, даже шекспировские комедии далеки от нашего современного понимания этого вида искусства, как, собственно, и от аристотелевской его концепции. К формуле «безобразное, безболезненное, безвредное» Шекспир добавил еще как минимум один элемент — «беззаботное», особенно когда обратился к этому жанру впервые, в начале своего творческого пути.

Его ранние комедии оставляют впечатление праздника жизни, волшебной сказки, в которой главные герои молоды, прекрасны и заняты лишь любовными переживаниями, а за комический эффект отвечают второстепенные персонажи, наделенные говорящими именами и клишированными характерами: слуги, шуты, дальние родственники.

Шекспироведы не могут точно назвать, какая комедия Шекспира была написана первой, потому что на роль его комического «первенца» претендуют сразу три пьесы: «Два веронца», «Укрощение строптивой» и «Комедия ошибок». Все они демонстрируют признаки творческой незрелости драматурга — погрешности композиции, стилистическую небрежность, несостыковки в сюжете и надуманность фабулы (особенно в «Комедии ошибок»). Большинство литературоведов склонны считать дебютной именно пьесу «Два веронца», самую посредственную из трех, — так проще объяснить ее недостатки, списав их на молодость и неопытность автора. Она и в самом деле производит впечатление черновика, пробы пера, наспех выполненного наброска, однако в ней уже отчетливо заметны характерные приемы более зрелых шекспировских комедий — к примеру, система персонажей, включающая несколько влюбленных пар или мотив переодевания девушки в юношу, многократно использованный драматургом впоследствии.

Сведений о елизаветинских постановках «Двух веронцев» не сохранилось; дату ее написания обычно размещают между 1590 и 1593 годами. Хотя пьесу и считают одной из слабейших у Шекспира, она поневоле играет роль «визитной карточки» драматурга, позволяя нам представить, каким был его дебют в качестве комедиографа. Это первая из его пьес, действие которой происходит в Вероне, и первая из «романтических» комедий,

сюжет которой строится исключительно на любовных переживаниях героев. Стоит также отметить нечастое в елизаветинском театре (да и вообще в мировой драматургии) использование «бессловесного» персонажа — собаки Креба, у которой даже есть собственный характер («самый плохой на свете», по заверению его хозяина, простодушного и бестолкового слуги Ланса).

Шекспироведы считают, что источником сюжета этой ранней и не слишком удачной пьесы могла быть одна из частей пасторального романа Хорхе де Монтемайора (1520–1561) «Диана» (1559). Бестселлер своего времени, этот роман еще до окончания XVI века выдержал около тридцати переизданий на языке оригинала (испанском) и двенадцать — на французском. В «Дон Кихоте» Сервантес упоминает эту книгу в числе романов, составлявших домашнюю библиотеку Дон Кихота, которую его «доброжелатели» собирались уничтожить: «Раскрыв наудачу одну из них и увидев, что это “Диана” Хорхе де Монтемайора, он [священник] подумал, что и остальные должны быть в таком же роде. “Эти жечь не следует, — сказал он, — они не причиняют и никогда не причинят такого зла, как рыцарские романы: это хорошие книги и совершенно безвредные”»<sup>\*</sup>.

Елизаветинцы высоко ценили пасторальную литературу, хотя в первую очередь отдавали предпочтение ее лирической разновидности (даже Марло не избежал влияния этого стиля в своей поэме «Страстный пастух — своей возлюбленной»). Роман Монтемайора был переведен на английский язык дважды — Бартоломью Юнгом (1577–1598) в начале 1580-х (перевод был издан только в 1598-м) и Томасом Уилсоном (1560–1629) в

---

<sup>\*</sup> М. де Сервантес. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Т. 1, гл.VI. Пер. Н. Любимова.

1596 году. Дата создания «Двух веронцев» предшествует публикации обоих переводов, поэтому противоречит версии об «испанском» происхождении сюжета пьесы, но Шекспир мог читать версию Юнга в рукописном виде или смотреть в середине 1580-х анонимную пьесу по мотивам романа Монтемайора\*, что и отразилось в его комедии. В любом случае, пьеса «Два веронца» примечательна не столько своими «корнями», сколько «ростками» — продолжением в творчестве Шекспира. Молодой автор наметил в ней немало важных тем и мотивов, к которым, по всей видимости, предполагал вернуться впоследствии. Так, на первое место в комедии выходит проблема несовместимости романтической любви (Протей и Джулия, Валентин и Сильвия) и мужской дружбы (Протей и Валентин). Шекспир бегло касается этой темы в «Ромео и Джульетте», развивает в «Венецианском купце», «Генрихе IV» и «Генрихе V», затрагивает ее в «Бесплодных усилиях любви», но наиболее подробно останавливается (можно даже сказать, «застревает») на ней в своих сонетах, которые создаются на протяжении более чем десятилетнего периода, включающего и годы написания «Двух веронцев».

Начиная со времен Античности, мужская дружба в западноевропейской культуре воспевалась как воплощение возвышенной, бескорыстной и благородной модели отношений, идеализировалась и противопоставлялась гетеросексуальному союзу, вовлекающему телесное (более низменное, «материальное») начало и направленному на прокреацию. Ахиллес и Патрокл, Орест и Пилад, Роланд и Оливье, Артур и Ланселот — эти сочетания имен пришли в литературу из некоего иде-

---

\* «Феликс и Филомена», в настоящее время считается утраченной.

ального эпического универсума, существующего на принципах взаимовыручки, преданности, доверия и уважения, пока в него не проникали соблазн и грех в образе Евы (Елены, Гвинеvры и т. д.). В этом вымышленном мире женщины не олицетворяли угрозу и погибель, только если они играли роль декоративного элемента, фона или «приза» герою за совершенные подвиги. Прекрасные дамы царили, но не правили, довольствуясь, в отличие от королевы Елизаветы, властью только над сердцами, но не телами, душами и имуществом своих подданных.

Об этом мире грезит лирический герой шекспировских сонетов, разрывающийся между возвышенной, временами даже страстной привязанностью к юному другу и непреодолимым плотским влечением к темпераментной обольстительнице, привечающей обоих. Сонетный цикл Шекспира, как и две его поэмы, был адресован молодому аристократу, покровителю многих сочинителей елизаветинского периода и завсегдатаю лондонских театров, Генри Ризли, графу Саутгемптону (1573–1624). Ему же был посвящен английский перевод «Дианы» Монтемайора, выполненный Томасом Уилсоном. Этот колоритный, хоть и неоднозначный персонаж елизаветинского придворного «пасьянса», вероятнее всего, интересовал Шекспира лишь как возможный меценат, чье расположение надеялся снискать начинающий драматург. Но в его сонетах выразились более глубокие переживания и размышления, чем подразумевал эпизод с Саутгемптоном, проходной в жизни Шекспира.

Даже существующие скудные сведения о характере Шекспира и круге его общения в Лондоне позволяют предполагать, что он не страдал от одиночества — различные источники указывают, что узы дружбы или хотя бы приятельства связывали его со многими писателями

и актерами (в их числе Дик Бербедж, Джон Хемингс и Генри Конделл). Однако все его лондонские знакомцы или даже друзья были людьми семейными, «оседлыми», обремененными многочисленными отпрысками и заботами о них\*. Шекспир, женившийся слишком рано и не вкусивший всех прелестей беззаботной юности — среди которых была и дружба, — в «Двух веронцах» открыто выражает сомнение в том, что прелести любовной связи могут перевесить преимущества дружеского союза. В уста персонажа Шекспир вкладывает слова, которые, наверное, был бы счастлив услышать в свой адрес в молодости:

*Я пригласил бы в спутники тебя,  
Чтоб чудесам земли дивиться вместе,  
Чтоб, сидя дома, молодость свою  
Не расточил ты в суетном безделье.*

Хотя характеры персонажей лишь бегло (и не слишком тонко) намечены, даже этих набросков достаточно, чтобы заметить, что друзья-соперники Валентин и Протей — антиподы. Валентин близок к идеалу — благороден, отважен и постоянен как в дружбе, так и в любви. Протей — его противоположность; он полностью оправдывает свое имя\*\* и всю пьесу мечется между любовью и дружбой, между двумя красавицами, между благородством и подлостью. Удивительно, что Шекспир, в других пьесах нетерпимый и к менее серьезным недостаткам своих персонажей, в финале «Двух веронцев» добродушно прощает Протея, который изменил своей возлю-

---

\* У Хемингса было не менее тринадцати детей, у Конделла — девять.

\*\* В древнегреческой мифологии Протей — морское божество, воплощающее изменчивость и непостоянство водной стихии.

бленной, предал своего друга и пытался завоевать его невесту, а не добившись успеха, готов был добиваться взаимности силой. В дальнейшем Шекспир уже не будет так снисходителен к своим героям: к такому набору провинностей в его зрелых произведениях будет прилагаться статус злодея\*.

Неуклюжие сюжетные повороты (вроде незапланированного общего сбора персонажей в лесу или стремительной и неправдоподобной разбойничьей «карьеры» изгнанного Валентина), нелогичность поступков героев\*\* и противоречивость их характеров создают впечатление, что Шекспир работал над текстом вполсилы, уделяя ему время наряду с каким-то другим сочинением (по датам это могла быть трилогия «Генрих VI» или какая-то из ранних трагедий) или скорее по остаточному принципу. Однако молодой драматург не позволял себе разбрасываться находками или идеями, как будто уже в начале карьеры рассчитывал силы для долгого, плодотворного, но временами изматывающего творческого пути. Практически сразу после написания «Двух веронцев» Шекспир, как рачительный хозяин, принимается за ревизию использованных в пьесе, но не раскрывших свой потенциал приемов, мотивов и образов. В одной из его поздних работ, «проблемной комедии» «Конец — делу венец», драматург использует очень сходную фабулу — героиня (Елена) влюблена в Бертрама, который не

---

\* Сходный набор грехов у главного героя поздней шекспировской пьесы «Мера за меру» Анджело — вероломный отказ от помолвки, двуличие, возжелание и попытки овладеть добродетельной красавицей — делает его если не злодеем, то отъявленным негодяем. Протея же обвиняют максимум в легкомыслии; и друг, и невеста моментально прощают его, едва дождавшись мимолетных признаков раскаяния.

\*\* Самый яркий пример — отказ Валентина от Сильвии в пользу Протея в финале пьесы.



отвечает ей взаимностью и, презрев навязанные ему брачные обязательства, уезжает в другую страну и начинает там соблазнять местную девушку. Елена следует за мужем и пытается завоевать его любовь. В этой комедии мотив переодевания (девушки в юношу) превращается в мотив подмены (Елена подстраивает свидание Бертрама и его новой пассии, чтобы вместо нее взойти на ложе страсти неузнанной). Развязка в обеих комедиях требует вмешательства высших инстанций — представителей власти (герцог в «Двух веронцах» и король в «Конец — делу венец»), поэтому в обоих случаях раскаяние изменника выглядит откровенно наигранным и вынужденным, неискренним.

В «Двух веронцах» Шекспир впервые прибегает к такому способу организации системы персонажей, которую не назовешь иначе, чем любовной геометрией: из своих героев и героинь он составляет любовные треугольники, которые с беспечностью играющего ребенка превращает в другие фигуры, соединяя и разлучая пары, добавляя в них соперников и соперниц. После «Двух веронцев» он использует аналогичную схему в «Сне в летнюю ночь», где две пары влюбленных «перемешиваются» по воле случая и прихоти игривых божеств, а в «Двенадцатой ночи» любовный четырехугольник усложняется переодеванием Виолы и добавлением в отношения героев гендерной путаницы (Оливия думает, что влюблена в юношу, тогда как перед ней Виола в пажеском костюме). Мотив перемены платья тоже впервые появляется у Шекспира именно в «Двух веронцах» (если не считать мужской наряд Жанны Д'Арк), чтобы потом благополучно «кочевать» по другим его комедиям.

Критики часто упрекают Шекспира за неточность деталей в этой ранней пьесе. Действительно, хронотоп

«Двух веронцев» сконструирован Шекспиром с большой небрежностью, и в то же время с некоторым «запасом», заделом на будущее. В частности, топос леса, одновременно обещающего укрытие и таящего опасности, появляется здесь не очень оправданно, зато пригождается Шекспиру в других его пьесах\*. Вырастающий, как в сказке, сразу за стенами Милана и принимающий изгнанного Валентина, этот лес явственно демонстрирует не средиземноморский, а вполне британский характер — не случайно один из разбойников почти фамильярно упоминает Робин Гуда.

Другой важный элемент хронотопа комедии — Верона, где происходит часть действия и зарождается дружба Валентина с Протеем и любовь Протея и Джулии, — будет фигурировать еще в пяти произведениях Шекспира. Правда, в «Двух веронцах» выбор места кажется несколько случайным и не вполне оправданным — по сюжету здесь были бы уместны два портовых города, потому что Валентин покидает родной город на корабле, однако ни Верона, ни Милан не имеют выхода к морю. Это позволяет усомниться в том, что Шекспир когда-либо бывал в Италии и вообще потрудились заглянуть перед работой в географические карты, но, вероятно, ему было просто некогда (особенно если он писал сразу несколько пьес, руководил постановками одних спекта-

---

\* Аналогичным характером обладает топос леса в комедии «Как вам это понравится» и «Сон в летнюю ночь». В этих пьесах герои прячутся, теряются, находят друг друга и свою любовь в лесу. Это амбивалентное магическое пространство, населенное сверхъестественными существами, нередко противопоставляется городской среде с ее жесткой иерархией. В лесу статус персонажей меняется: Валентин превращается из опозоренного и бездомного бродяги с разбитым сердцем в предводителя на редкость благородных разбойников, в третьей части «Генриха VI» свергнутый король превращается в изгнанника, преследуемого беглеца.

клей и разучивал роли в других). Возможно, драматург просто выбрал пару знакомых ему итальянских топонимов, при этом один из них чем-то привлек его внимание, и он решил мысленно вернуться к нему в ближайшее время, что и сделал в 1594 году, когда приступил к работе над «Ромео и Джульеттой».

Образ Вероны, который в знаменитой трагедии обретает более конкретный, детализированный, хотя и все равно фикциональный, далекий от реальности облик, не единственная точка пересечения двух ранних пьес Шекспира. Многие детали, намеченные в «Двух веронцах», возникают в «Ромео и Джульетте» в более законченном и значимом виде. В обеих пьесах фигурирует брат Лоренцо, мотив изгнания влюбленного юноши, а также история с балконом и веревочной лестницей. Один и тот же набор компонентов в итоге дал счастливый финал в одной пьесе и трагическую развязку во второй. Юные героини двух пьес, обе уроженки Вероны и почти тезки — Джулия и Джульетта, испытывают волнения и радости первой любви, которая принесет им немало испытаний и горя. Обе девушки готовы ради возлюбленного на многое, если не на все — отказаться от своего гендерного (Джулия) или фамильного (Джульетта) статуса, родительского благоволения и отчего крова (обе). В наперсницы обе берут служанок, но у Джулии это лукавая, проницательная, бойкая горничная-субретка, прямая наследница женской версии *дзанни* из комедии *дель арте*, а в «Ромео и Джульетте» — более оригинальный, зрелый и психологически интересный образ: кормилица, добродушная и хлопотливая, но недалекая и по-житейски приземленная. Сходство двух героинь достигает своего максимума в их монологах, посвященных теме отношения имен (слов) и называемых ими сущностей.

Джулия:

*В отместку за свою неблагодарность  
Я брошу имя «Джулия» на камень,  
Я растопчу свою пустую спесь!  
Смотри: «Любовью раненный Протей».  
О сладостное раненое имя!  
Лежи отныне на моей груди,  
Пока твои не исцелятся раны.  
Их боль я поцелуями смягчу.  
А ведь Протей здесь назван был три раза...  
А! вот! В одной строке он назван дважды:  
«Протей влюбленный, горестный Протей —  
Прелестной Джулии». Я это разорву...  
Нет, ни за что! Ведь правда, как красиво  
Соединил он наши имена!  
Я лучше приложу одно к другому:  
Целуйтесь нежно, ссорьтесь, обнимайтесь.*

Джульетта:

*Одно ведь имя лишь твое — мне враг,  
А ты — ведь это ты, а не Монтекки.  
Монтекки — что такое это значит?  
Ведь это не рука, и не нога,  
И не лицо твое, и не любая  
Часть тела. О, возьми другое имя!  
Что в имени? То, что зовем мы розой,  
И под другим названьем сохраняло б  
Свой сладкий запах! Так, когда Ромео  
Не звался бы Ромео, он хранил бы  
Все милые достоинства свои  
Без имени. Так сбрось же это имя!  
Оно ведь даже и не часть тебя.  
Взамен его меня возьми ты всю!\**

---

\* Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

Монологи Джулии и Джульетты в каком-то отношении дополняют друг друга и посвящены одной и той же проблеме. Джулия отождествляет Протея и с его письмом, и с его именем на бумаге, которую целует и ласкает, представляя на ее месте автора послания и носителя написанного имени. Джульетта тоже рассуждает о Ромео как носителе имени (родового), но, наоборот, желает их разъединения, поскольку принадлежность к враждующим фамилиям мешает влюбленным быть вместе. Монолог Джулии, более многословный, эмоциональный и сбивчивый, выступает как черновик для более продуманного и неожиданно философского — для юной влюбленной девушки — рассуждения Джульетты на ту же тему.

Любовь в «Двух веронцах» изображается как увлекательная, хоть и не безобидная забава, «невиданно-невидимая скрытая игра», по словам слуги Спиды. В «Ромео и Джульетте» ставки в этой игре возрастают, на кону уже не только счастье или честь, но и жизнь, а проигрыш фатален. Текстуальная и образная близость двух пьес уподобляет их сценическому воплощению эмблемы театра в виде двух древних масок, одна из которых смеется, а другая плачет. Шекспир пробует свои силы в обоих основополагающих театральных жанрах — комедии и трагедии, но не ограничивается ими, создавая новые в процессе творчества. Он также не придерживается строгого разграничения высокого и низкого, трагического и комического, «прописанного» Аристотелем в «Поэтике» и соблюдаемого большинством драматургов Античности и Ренессанса. Многие его трагедии содержат элемент комического, при этом органично вплетающийся в общую тональность произведения, а некоторые зрелые пьесы, относящиеся к жанру комедии, напротив, весьма далеки от веселья — в них преобладает настроение уныния и разочарования в жизни.

В «Двух веронцах», как и других ранних комедиях Шекспира, еще нет этой темной изнанки, этих нот трагической безысходности, зазвучавших в его творчестве после 1600-х годов. Здесь пока царит атмосфера волшебной сказки, в которой все получают по заслугам: хорошие герои женятся, а не очень хорошие (по-настоящему плохих в этом мире просто нет) подвергаются не слишком строгому наказанию, чаще всего словесному.

Между этими двумя категориями героев — идеализированных влюбленных и несостоявшихся злодеев — пролегает территория нравственной амбивалентности, населенная персонажами, к которым традиционная моральная дихотомия добра и зла неприменима. Это любимая категория персонажей у Шекспира — шуты, во всех их разновидностях: по профессии\* (в «Короле Лире», комедиях «Двенадцатая ночь», «Конец — делу венец», «Как вам это понравится»), по призванию — остряки и циники (Меркуцио в «Ромео и Джульетте», Петруччо в «Укрощении строптивой») или поневоле, в силу собственной глупости\*\*. К последнему типу относятся и слуги из «Двух веронцев», флегматичный Ланс и язвительный Спид.

Подобно *дзанни* из комедии масок, такие слуги-клоуны часто выступают у Шекспира в паре, олицетворяя противоположные пороки и слабости. Ланс и Спид своей клоунадой и перебранками еще и способствуют комическому снижению любовной линии, но в целом не нарушают общего антуража романтической пьесы. В другой ранней комедии Шекспира, которая тоже выступает претендентом на роль его первенца в этом жан-

---

\* В оригинале их называют fools, хотя к ним также можно применить слово jester.

\*\* Этот типаж в английском языке обозначается словом clown — «простак, деревенщина».

ре — «Укрощении строптивой», — наоборот, романтическая линия (любовь Люченцио к Бьянке) превращается в авантюрную (переодевания, тайные свидания) и растворяется в итоге в стихи фарса и буффонады. Здесь практически нет персонажей, которые не являли бы собой тот или иной тип шута — кроме, возможно, главной героини, которая наделена не просто сценическим амплуа, условно-аллегорическим характером, построенным на одной-двух чертах. Катарина обладает индивидуальностью, яркой, самобытной натурой, и единственная в пьесе переживает некую эволюцию или метаморфозу, которая в наши дни воспринимается иначе, чем во времена Шекспира.

Комедия «Укрощение строптивой», написанная одновременно или сразу следом за «Двумя веронцами», стоит в шекспировском каноне особняком. Хотя по своему происхождению это не самая «сомнительная» пьеса Шекспира и своим стилем, композицией, образной системой она вполне соответствует остальным его ранним комедиям, на уровне проблематики она все же скорее елизаветинская, чем собственно шекспировская; похоже, что идеология эпохи отразилась в ней в большей степени, чем мировоззрение автора. Дело в том, что в комедии царит дух женоненавистничества, в целом совершенно чуждый Шекспиру. Значительную часть литературной славы ему принесло умение создавать на сцене неповторимые женские образы, потрясающие воображение глубиной характера и тонкостью его прорисовки. Шекспир делает героинь равноправными участниками действия, не уступающими мужским персонажам ни в значимости их роли, ни в объемах отведенного им текста и сценического времени. Его внимание к женским партиям особенно удивительно в свете того факта, что их исполняли юные и зачастую не слишком опытные ак-

теры\*, подростки, еще не пережившие возрастных изменений в голосе и очертаниях тела и лица (Джульетта с «бычьей» шеей и мускулистым торсом или Офелия со следами упрямой поросли на лице могли бы свести на нет все достоинства написанного для них текста, даже гениального, и превратить трагедию в фарс).

Не будет преувеличением утверждать, что умение создавать на сцене запоминающиеся женские образы было отличительной особенностью Шекспира-драматурга, выгодно отличавшей его от собратьев по перу: его главным соперникам, Марло и Бену Джонсону, не хватало шекспировского психологизма, тонкости, таланта, знания женской души или, возможно, искреннего интереса к противоположному полу как объекту эстетического отражения. Единственная пьеса Марло с заглавным женским образом — «Дидона, царица Карфагена» (1593?) — была написана в соавторстве с Томасом Нэшем, что может объяснить выбор героини и сюжета: как в жизни, так и в творчестве Марло, по всей видимости, оставался равнодушен к женским прелестям и теме романтической любви.

Бен Джонсон, хоть и был представителем вполне традиционной ориентации и автором выдающихся текстов в жанре любовной поэзии, в драматургии отдавал предпочтение мужским персонажам, вводя в действие второстепенные, эпизодические женские фигуры лишь по мере необходимости. В одной из самых известных его комедий, «Вольпоне» (1605–1606), на дюжину действующих лиц приходится всего две дамы, зато есть один гермафродит и один евнух. Одна из немногочисленных пьес Джонсона, в заглавии которой фигурирует женский об-

---

\* В документах, отражавших события театральной жизни эпохи, не сохранилось ни одного имени исполнителя женских ролей.



раз — «Эписин, или Молчаливая женщина», — опять же, включает всего две-три женские фигуры в эпизодических ролях (Эписин — вообще переодетый девушкой паж, которого сватают эксцентричному богатому старику). Зато в пьесе есть сатирическое изображение первых английских феминисток: «Здесь в городе, сэр, образовалось новое общество из дам, называющих себя членами коллегии; это союз придворных и провинциальных дам, не живущих с мужьями; они устраивают развлечения всем острякам и модникам, порицают и восхваляют то, что им по вкусу и не по вкусу, с чисто мужским, или, вернее, двуполым, авторитетом — и с каждым днем приобретают все новых сторонников»\*.

«Эписин» является настоящей энциклопедией мизогинных стереотипов, распространенных в Англии на закате елизаветинской эпохи:

«Хорошо одетая женщина подобна очаровательному саду: она никогда не бывает одна и та же и меняется ежеминутно, часто советуясь со своим зеркалом и выбирая то, что больше ей к лицу... Женщина должна следить за своим лицом, даже когда мы думаем, что она спит... Женщины должны восполнять нарядами то, что отнимают у них годы. Умная женщина, которая сознает свои недостатки, постарается их скрыть — и только выиграет от этого. Если она маленького роста, пусть она много сидит, чтобы не казалось, что она сидит, когда она на ногах... Если у нее дурное дыхание — пусть никогда не спорит натошак и всегда говорит на расстоянии».

Идея о том, что женщина недостаточно хороша сама по себе и нуждается в «шлифовке», облагораживающем воздействии (со стороны мужчины), была очень распространена в елизаветинском обществе. Хотя англичане в

---

\* Пер. Е. и Р. Блох.

этот период жили под властью женщины, воспеваемой как земное божество и воплощение совершенства, на отношение к слабому полу в целом эта точка зрения не распространялась\*. Идущее от церковных догматов представление о греховности «дочерей Евы», их предрасположенности к злу и разного рода порокам навязывало искусству, в том числе литературе и театру, свою классификацию женских типажей, в диапазоне от «святой» до «блудницы». Чем больше независимости и непорочности проявляла героиня, тем больше ее образ демонизировался. Впрочем, даже соответствие навязанным церковью и обществом канонам не гарантировало героине безопасности и счастливого финала — как на сцене, так и в жизни. Ровесники королевы Елизаветы еще помнили ту драму, в которой участвовали венценосные «актеры» и которая закончилась эшафотом: «блудница» Анна Болейн, не желавшая «играть по правилам», лишилась головы, но и «мученица» Катарина Арагонская не справилась с ролью жены и сошла со сцены до окончания представления...

Идеалом женщины, каким он виделся многим мыслителям и большинству «обывателей» в эпоху Возрожде-

---

\* Сама Елизавета нередко вызывала у подданных скрытое негодование и ропот своим упрямством, нежеланием склониться перед многовековым принципом мироустройства — подчинением женщины мужчине — и смиренно принять брачное «ярмо». Вопрос брака был камнем преткновения между королевой и ее советниками, парламентом, всем народом. Признавая ум, проницательность и дипломатический талант Елизаветы, жители страны не могли примириться с фактом, что она правит единолично и пользуется той степенью свободы, которая в обществе тех времен была допустима только для представителей сильного пола, и то с оговорками. Просчеты и промахи королевы во внутренней и внешней политике страны (куда менее многочисленные, чем у ее отца или преемника, Якова I) неизбежно списывались на ее женские слабости и отсутствие рядом супруга.

ния, была терпеливая Гризельда, героиня финальной, сотой новеллы «Декамерона» (1348–1353). Боккаччо изображает Гризельду воплощением кротости и супружеской преданности. Ее муж, богатый и могущественный маркиз Гвальтьери, проверяет ее любовь бесчеловечными даже по меркам Средневековья способами: отнимает новорожденных детей (под предлогом убийства), имитирует бракоразводный процесс, заставляет жену прибирать и готовить дворец к приезду новой невесты маркиза (в реальности — их общей дочери, воспитанной родственницей) и выгоняет из дома в одной сорочке. Гризельда выносит все испытания без ропота и озлобления в сердце. Нелестные комментарии по адресу Гвальтьери, которыми Дионео обрамляет свой рассказ, позволяют предположить, что идеализация подобной беспрехватной, почти животной покорности не была единодушной: «Я никому не посоветую подражать ей, потому что большою было несправедливостью, что из того ему последовало благо»\*. Современник Боккаччо, Петрарка увидел в этой истории назидательную притчу о долготерпении и кротости, с которыми христианская душа (в образе Гризельды) должна принимать посланные ей муки и лишения (испытания, придуманные Гвальтьери). Аллегоризм и дидактика этой истории позволили ей органично вписаться в арсенал средневековых «бродячих сюжетов» и способствовали ее распространению в национальных литературах\*\*.

Англичан познакомил с Гризельдой Джеффри Чосер (1343–1400), включив ее историю в свой сборник «Кентерберийские рассказы» (1387). В XVI веке сюжет о мно-

---

\* Пер. А. Веселовского.

\*\* В конце XIV века с историей Гризельды познакомились французские читатели, столетием позже она перекечевала в Германию.

гострадальной жене попал и на сцену, однако в елизаветинский период идея абсолютного контроля мужей над женами уже не казалась столь однозначной, и поведение Гвальтьери нуждалось в дополнительной мотивации. Например, драматург Джон Филипп вводит в действие своей пьесы «Терпеливая и кроткая Гриссил» (1559?) персонаж по имени «Порок», который внушает маркизу сомнения в добродетели его супруги. Драматург также пытается подобрать разумное объяснение чрезмерной кротости героини, добавив сцену с умирающей матерью Гризельды, которая напутствует ее и учит смирению и подчинению мужчине.

Для Шекспира интермедия Джона Филиппа была уже почти архаикой, наследием средневекового, устаревшего театра (сам Шекспир был елизаветинцем, в то время как Филипп принадлежат к эпохе Генриха VIII и Анны Болейн), однако его собственные друзья и коллеги (Генри Четтл, Томас Деккер и Уильям Хоутон) реанимировали этот елизаветинский по своему духу сюжет и в 1603 году совместно сочинили его очередную версию — комедию «Терпеливая Гриссил». Не приходится сомневаться, что Шекспир был знаком с этой историей: Петруччо в «Укрощении строптивой» говорит, что Катарина «терпением Гризельду превзойдет». При этом Катарина по своему характеру является полной противоположностью Гризельды и представляет собой воплощение худших кошмаров патриархального сознания: она не хочет быть удобной. Шекспир обозначает это ее свойство словом *shrew*<sup>\*</sup>, хотя Катарина не просто сварлива. Автор комедии собирает в ее образе все фольклорно-архетипические черты плохой жены, заслуживающей «урока»: она груба, вспыльчива, упряма, неприветлива. При этом

---

\* Мегера.

постепенно, во взаимодействии с другими персонажами и на их фоне, раскрываются и другие свойства ее характера: она прямолинейна, честна, умна и находчива, остра на язык и лишена притворства.

Девушки с таким набором качеств (Розалина из «Бесплодных усилий любви», Беатриче из «Много шума из ничего», Розалинда из «Как вам это понравится») в чуть более поздних комедиях Шекспира выступали в амплуа романтических героинь, а не объекта насмешек и «перевоспитания». Наоборот, это им отводилась роль наставниц и укротительниц своих воздыхателей. Принцесса из «Бесплодных усилий любви» так осаживает дерзкого придворного Бойе: «...должны мы славить / Жен, спесь с господ своих сумевших сбавить»\*. Героиня этой комедии вместе со своими дамами вполне успешно справляется с подобной задачей. Ей вторит Адриана из «Комедии ошибок», в ответ на реплику сестры о супружеском ярме: «Зануздывать себя осел лишь позволяет». Люциана в ответ раздражается проповедью в патриархальном духе\*\*, однако сама замуж не торопится.

В своих ранних комедиях Шекспир не осуждал женщин «с характером» — напротив, он отдавал им предпо-

---

\* Пер. Ю. Корнеева.

\*\* *Все то, что видит глаз небесный, что живет  
В морях и в воздухе, и на земле — все в рамки  
Свои заключено; самцам покорны самки  
Зверей, и рыб, и птиц. И этого всего  
Властитель — человек, в ком больше Божество  
Себя явило — он, владыка над землею  
И над свободною пучиною морскою,  
Стоящий по уму и по душе своей  
Гораздо выше рыб, пернатых и зверей, —  
Он также властелин и над своей женою,  
И потому должна ты быть его слугою.*

(Пер. П. Вейнберга)

чение в качестве главных героинь. Катарине как персонажу просто не слишком повезло: Шекспир, по недостатку опыта или в спешке, гонясь за быстрым результатом, написал ее портрет по готовым канонам, взятым из средневековых моралите, дидактических новелл и проповедей про сварливых жен, а также пьес предшественников\*. При этом черты, присущие многим женским образам у Шекспира — наличие внутреннего «стержня», решимость, — намечены и в характере Катарины, потому что они составляли неотъемлемую часть творческой манеры драматурга, его «фирменного» метода создания женских портретов. В итоге образ Катарины получился слишком сложным для комедии (особенно фарсовой), что делает судьбу героини, вынужденной выйти замуж за тирана и садиста, не столько поучительной или тем более забавной, сколько драматичной\*\*. Впрочем, зрители едва ли так считали: пьеса вполне соответствовала духу женоненавистничества, царившего как на сцене, так и в обществе в этот период.

Елизаветинцы болезненно реагировали на отклонения женской натуры от предписанных ей канонов поведения; слишком явное нарушение запретов и ограничений достаточно сурово наказывалось. Так, в Англии со времен Средневековья проявление излишней сварливости и склочности считалось формой нарушения общественного порядка и требовало вмешательства властей:

---

\* В 1594 году на лондонской сцене шла еще одна пьеса об укрощении строптивой, но автора современным ученым установить не удалось.

\*\* Не случайно ключевая для комедии сцена знакомства Петруччо и Катарины, в ходе которой он, по мнению некоторых исследователей, завоевывает ее сердце, созвучна диалогу Анны Невилл и Глостера, тирана и убийцы, в «Ричарде III» — герцог тоже прибегает к приемам риторики и демонстрирует все свое остроумие, чтобы сломить сопротивление будущей жены.

любительниц публичных перебранок ожидали колодки особой формы (*scold's bridle*) или «позорный стул» (*cucking stool*), который мог превращаться из инструмента унижения в орудие физического наказания (*ducking stool*). Последний позволял не только пристыдить нарушительницу, выставив ее для всеобщего осмеяния, но и «привести в чувство», окунув в воду на непродолжительное время. В аллегорической поэме средневекового автора Уильяма Ленглэнда «Видение Петра-Пахаря» (1378) позорный стул упоминается как инструмент сугубо женского наказания.

Эти виды «укрощения» использовались и во времена Шекспира. Анонимная баллада, написанная около 1630 года (*The Cucking of a Scold*), с нескрываемым удовлетворением расписывает процесс применения позорного стула для наказания некой несдержанной на язык особы, перемежая технические детали торжествующими репликами в духе «как она того и заслуживала» (скандалистку в балладе окунали в воду не меньше двадцати раз, прежде чем она перестала браниться). Фраза «она этого заслуживала» так точно передает отношение елизаветинцев к наказанию и «укрощению» непокорных, строптивых женщин, что отсутствие пьесы или хотя бы памфлета с таким названием кажется некоторым упущением со стороны современников Шекспира. В большинстве своем они разделяли идею о том, что женщина нуждается в нравственном руководстве и социальном контроле, поэтому немало елизаветинских пьес построено на мотиве «урока женам», и далеко не все они относятся к комическому жанру. К примеру, драма Томаса Хейвуда «Женщина, убитая добротой» (1603) рассказывает историю неверной жены, которой супруг «великодушно» прощает ее провинность и позволяет ей самой избрать себе

наказание. Истерзанная муками совести женщина отказывается от еды и умирает от голода\*.

Елизаветинцы усматривали между хорошим аппетитом и сладострастием у женщин отчетливую связь, так что ограничение или отказ в еде был одним из пунктов «укрощения» особ, обвиняемых в уклонении от подобающего их полу поведения (целомудренного и смиренного). Петруччо тоже пользуется этим методом, чтобы подчинить себе страстную и неукротимую натуру Катарины. Другие его методы не менее жестоки (хотя публика того времени едва ли находила их таковыми): лишение отдыха, сна, угроза физического насилия, публичное унижение и т. д. Результат не заставляет себя ждать: из колоритной, острой на язык, запоминающейся женщины Катарина превращается в марионетку, безвольную и безжизненную куклу, послушную воле «господина». Кульминация этой метаморфозы — затянутый и нудный монолог «укрощенной» строптивницы на тройном брачном пиру, куда она силой притаскивает свою сестру и жену Гортензио. Риторика этой речи созвучна церковным проповедям и средневековым назидательным трактатам и выражает патриархальные воззрения на мужские и женские роли в обществе и в мире:

*Муж — повелитель твой, защитник, жизнь,  
Глава твоя. В заботах о тебе  
Он трудится на суше и на море,  
Не спит ночами в шторм, выносит стужу,  
Пока ты дома нежишься в тепле,  
Опасностей не зная и лишений.*

---

\* Вторая сюжетная линия повествует о добродетельной женщине, которую родной брат пытается продать за долги своему кредитору. За ее долготерпение и нравственную стойкость героиня получает в финале награду в виде законного и благопристойного брака.



*А от тебя он хочет лишь любви,  
Приветливого взгляда, послушанья —  
Ничтожной платы за его труды.  
Как подданный обязан государю,  
Так женщина — супругу своему.  
Когда ж она строптива, зла, упряма  
И не покорна честной воле мужа,  
Ну чем она не дерзостный мятежник,  
Предатель властелина своего?\**

Монолог Катарины очень диссонирует с той концепцией женского предназначения, которую Шекспир прямо или косвенно выражает в остальных своих произведениях. Не стремясь идеализировать женскую природу как таковую, драматург при этом был не склонен безоговорочно разделять женоненавистнические установки патриархального общества, отводящего прекрасной половине человечества весьма незавидную, второстепенную роль в картине мироздания. Идея рабского подчинения жены мужу не находит у Шекспира ни сочувствия, ни понимания: в своих пьесах он с искренним восхищением рисует образы сильных, отважных, наделенных чувством своего достоинства женщин — Розалинду, Дездемону, Порцию. Если Шекспир изображает тщеславие, властолюбие или жестокость своих персонажей, то он не привязывает порок к определенному полу, в равной степени осуждая его как в героях, так и в героинях. В целом его творчеству не свойственна елизаветинская мизогиния, диктующая необходимость «воспитания» женщин и контроля над ними, — как раз наоборот, в ряде произведений в роли ученика оказывается мужской персонаж, а наставления и нравственные уроки ему дают представи-

---

\* Пер. П. Мелкова.

тельницы прекрасного пола. Дездемона, надеясь уговорить мужа простить провинившегося Кассио и тем самым преподать ему урок снисхождения и милосердия, обещает «в школу превратить его кровать». Комедия «Бесплодные усилия любви», написанная немногим позже «Укрощения строптивой», посвящена теме «перевоспитания» мужчин, опрометчиво отказавшихся от любви ради безжизненной книжной премудрости.

Даже если Катарина и нуждается в уроке, то Петруччо уж точно не подходит на роль ее наставника. Скандалист, дебошир и грубиян, он присваивает себе пороки Катарины, надеясь таким образом продемонстрировать ей их безобразие, однако «зеркало» оказывается увеличительным стеклом и без прикрас демонстрирует присутствие самому «укротителю» недостатки.

Катарина и Петруччо воплощают собой поговорку «муж и жена — одна сатана», однако из Катарины сатанинское начало (дерзость, упрямство, злоязычие) изгоняется, а в Петруччо продолжает безнаказанно процветать, усугубленное и другими пороками, допустимыми, по меркам общества того времени, в мужчине, но строго порицаемыми и наказуемыми у женщины: жестокостью, цинизмом, агрессивностью. Если установление контроля над женщиной в форме подчинения жены мужу мыслится обществом как воссоздание гармонии и порядка, то Шекспир в своей комедии ставит разумность подобного мироустройства под сомнение. Все три брака, изображенные в пьесе, построены на тех или иных пороках: легкомыслие и сладострастие у Бьянки с Люченцио, алчность и расчет у Гортензио и богатой вдовы, те же мотивы плюс стремление доминировать у Петруччо — ни один из этих скороспелых союзов не строится на любви.

Некоторые исследователи считают, что Катарина позволяет Петруччо укротить себя, потому что очарована

им и питает к своему жениху искреннюю страсть. Подобное предположение делает ее судьбу еще более драматичной, поскольку наводит на мысль о стокгольмском синдроме. Согласно альтернативной интерпретации финальной сцены (где Катарина произносит свой славный монолог), ее поведение объясняется женским коварством и желанием ввести супруга в заблуждение, убедив его в своем перевоспитании (чтобы усыпить его бдительность и начать им манипулировать). Подобная неискренность и изворотливость еще больше, чем покорность, противоречит характеру Катарины, которая с начала пьесы тем и была неудобна окружающим, что не желала вести себя в соответствии с их ожиданиями.

Циничная и лицемерная, или морально уничтоженная, обезличенная, опустошенная, или даже искренне влюбленная в тирана и агрессора Катарина едва ли способна войти в галерею женских портретов, составивших Шекспиру славу создателя ярких и сильных характеров — Дездемоны, Корделии, Клеопатры. Возможно, драматург и сам ощущал противоречие между общественными установками, отразившимися в этом сюжете, и собственными взглядами. В таком случае появление обрамляющей истории — пьяницы и дебошира, медника Слая, который смотрит организованную для него Лордом пьесу про Катарину, — помогает автору дистанцироваться от основного сюжета, придать ему игровой характер. Возникает (скорее всего, только у современных зрителей) вопрос: зачем Шекспир взялся за такую спорную тему, которая ему не вполне близка или не вызывает энтузиазма? Ответ будет не слишком лестным для молодого драматурга: по той же причине, по которой он нагромождает груды мертвых тел в трагедии «Тит Андроник» или оправдывает промахи Генриха VI его набожностью и миролюбием, — ему нужно было угодить

публике, создать себе репутацию популярного, востребованного автора, затмив прославленных и более опытных соперников.

На первых порах Шекспир пишет довольно много, даже можно сказать, поспешно (порой несколько пьес в год) и еще не слишком оригинально (при том, что даже самая слабая и подражательная его пьеса ближе и понятнее современному зрителю, чем любой шедевр Марло или Бена Джонсона, не говоря об «университетских умах»). Ему важно заявить о себе, заставить публику говорить о нем и запомнить его имя; он идет на сотрудничество с другими авторами, пробует свои силы в различных жанрах, отдавая предпочтение популярным (к примеру, в его творчестве нет ни одной пьесы-маски — жанра придворного театра, который прославил Бена Джонсона, но Шекспиру был неинтересен в силу своего ограниченного спектра применения — только при дворе и для аристократов).

Высокий уровень требований, которые предъявлял стремительно растущий театральный «рынок» Лондона в конце столетия, не оставлял начинающему автору времени на раздумья, выбор темы, шлифовку текстов: производительность была важнее качества. По этой причине Шекспир (как и его коллеги) не гнушался чужими сюжетами: его «Короля Лира» и «Гамлета» можно рассматривать как ремейки относительно недавних елизаветинских хитов. Шекспировская комедия о Катарине и Петруччо имеет схожую историю: в те же годы на сцене шла пьеса о «некой строптивой», чей автор остался историкам неизвестным, однако ее фабула и композиция в точности соответствовали шекспировскому варианту этой истории. Предполагается, что она могла быть переработкой шекспировской пьесы либо, наоборот, ее источником. Хотя это свидетельствует о популярности

сюжета у публики, с его трактовкой все же не все современники были согласны. Молодой коллега и в будущем соавтор Шекспира, Джон Флетчер написал продолжение его пьесы, в котором Петруччо после смерти Катарины женится во второй раз и сам становится «укрощаемым», потому что новая супруга не пожелала повторить судьбу своей предшественницы и перевоспитанию не поддавалась\*.

Зрителям третьей ранней комедии Шекспира, написанной по мотивам произведения Плавта «Менехмы», не приходилось решать по ходу пьесы такие сложные нравственные вопросы и давать оценки неоднозначным поступкам героев. В отличие от «Двух веронцев», построенных на романтической фабуле, «Комедия ошибок» является чистым фарсом — комедией положений, где источником смешного служит нелепое стечение обстоятельств. «Укрощение строптивой» тоже обычно относят к фарсовым комедиям, однако она обладает более сложной структурой и стилистикой, чем подразумевает эта разновидность жанра.

В 1585-м — за несколько лет до переезда в Лондон — Шекспир стал многодетным отцом: его жена родила близнецов. Появление на свет двойни в елизаветинские времена было настоящим чудом: в силу низкого уровня акушерства и навыков родовспоможения даже обычные роды были настоящей лотереей для матери и ребенка, а шансы близнецов родиться в срок и выжить были очень малы\*\*.

---

\* «Награда женщины, или Укрощение укротителя».

\*\* Не показательна, но примечательна в этом отношении история современницы Шекспира, французской королевы Екатерины Медичи (1519–1589), матери герцога Алансона, долго числившегося официальным женихом Елизаветы Тюдор. В возрасте тридцати семи лет, в свою девятую беременность, королева ждала девочек-близнецов, но одна из них, нареченная Жанной, погибла в утробе матери, вызвав преждевременные роды. Чтобы спасти

Вероятно, Шекспир был очень впечатлен этим двойным везением (что не помешало ему вскоре покинуть свое разросшееся семейство ради лондонских театральных подмостков) и косвенно выразил свои чувства по этому поводу как минимум дважды: в «Комедии ошибок» и «Двенадцатой ночи». Впрочем, и без биографической привязки мотив близнецов мог вдохновить сочинителя и впечатлить его публику. Как любая аномалия — а к таковым в Средние века причислялись подчас совершенно безобидные и привычные для нас вещи, — близнецы одновременно и пугали, и притягивали. Сам факт наличия у человека двойника наводил на мысли о колдовстве и вмешательстве сверхъестественных сил, поэтому к близнецам относились с опаской и некоторой долей подозрительности\*.

Впрочем, у Шекспира не было времени и возможности погрузиться в изучение феномена близнецов на примере собственных детей: вскоре после их рождения он уезжает в Лондон и свою семью в Стратфорде навещает — если вообще там бывает — очень редко. К тому моменту, когда немолодой драматург возвращается

---

жизнь Екатерины, придворные хирурги извлекли плод по частям. Вторая девочка появилась на свет живой и получила «победоносное» имя Виктория, но прожила немногим более месяца. Сложнейшая операция и последующий уход за роженицей потребовали совместных усилий лучших медиков королевства и большого штаба прислуги, что могла позволить себе только особа королевской крови. Обычным смертным в подобной ситуации оставалось надеяться только на милость Бога и собственное здоровье.

\* Неудивительно, что Герцог в «Комедии ошибок» с тревогой восклицает при виде двух братьев:

*Один из них — двойник иль дух другого.  
А эти два? Кто человек из них,  
Кто призрак? Как сказать мы это можем?*

(Пер. А. Некора)

на родину, Хэмнета уже давно не было в живых (он умер от чумы в возрасте одиннадцати лет), а Джудит была девушкой «на выданье», причем уже не слишком юной. Замуж она вышла в год смерти своего отца, в феврале 1616-го, когда ей было около тридцати лет — больше, чем ее матери, чье позднее замужество столько раз обсуждалось историками и биографами Шекспира. Можно сказать, что драматург знал о жизни близнецов, степени их привязанности друг к другу и особенностях взаимоотношений немногим больше, чем любой другой писатель его времени. Выбор сюжета для его «Комедии ошибок» был продиктован скорее потребностью в оригинальной, неизбитой теме, содержащей богатый потенциал забавных ситуаций и поводов для смеха и — желательно — не связанной с романтическими мотивами, потому что их он уже щедро использовал в других своих дебютных комедиях.

Творческий метод Шекспира — и особенности его дарования — требовали от него изыскивать какую-то отправную точку, импульс для дальнейшей работы фантазии, обретаемый обычно во внешнем материале, не столько жизненном, сколько литературном. Сюжеты практически всех его пьес указывают на внешние источники, будь то английский перевод итальянской новеллы, пересказ древней летописи или пьеса другого драматурга, попавшая в поле зрения Шекспира. Он мог бы с полным правом подписаться под словами, автором которых считается Мольер: «Я беру свое добро там, где нахожу». Подобно царю Мидасу из греческого мифа, Шекспир своим прикосновением превращал в золото почти все, за что брался. Так, из довольно скучной и затянутой поэмы Артура Брука о печальной судьбе юных влюбленных\* получилась самая известная в западном мире трагедия «Ромео и Джульетта», а жизне-

---

\* «Трагическая история Ромеуса и Джульетты», 1562.

описания древних греков и римлян, доступные в то время только ученым, под пером Шекспира ожили и превратились в захватывающие истории о жизни и смерти Юлия Цезаря, Антония и Клеопатры, Гая Марция Кориолана.

В случае с «Комедией ошибок» чуда не произошло. Молодой драматург, только начавший свое восхождение к вершинам славы и остро нуждавшийся в новом материале, обратился к пьесе Плавта\*, которую должен был знать еще со школьных времен, поскольку программа учебных заведений даже в провинции не обходилась без произведений этого автора. Древнеримская комедия строилась на путанице, возникшей из-за разлученных в детстве близнецов, которые выросли в разных городах. «Менехмы» были чистым фарсом, комедией положений, лишенной сатирического или назидательного оттенка. Шекспир в целом сохраняет это настроение веселой неразберихи в своей пьесе, однако, описывая злоключения Антифолоа Эфесского, все же не может удержаться от трудноуловимой нотки морализаторства: один из братьев с некоторым легкомыслием относится к брачным обетам, что вызывает постоянные упреки его супруги. В оригинальном тексте мотив супружеской неверности имел более выраженный характер и усугублял атмосферу всеобщего хаоса, поскольку один из братьев запутался в отношениях с женой и любовницей. Шекспир не уточняет степень супружеской неверности Антифолоа, зато не упускает возможность напомнить ревнивым женам в лице Адрианы о недопустимости постоянных попреков и подозрений: «Вредней, чем псов взбесившихся укусы, / Ревнивых жен немолкнувший упрек!»\*\*.

---

\* В 1595 году поэт Уильям Уорнер (1558?–1609) перевел «Менехмов» на английский язык, но к этому времени пьеса Шекспира уже была написана.

\*\* Пер. А. Некора.



С образом второго брата — Антифола Сиракузского — в действие вводится отсутствующая в римском источнике романтическая линия: он влюбляется в сестру жены своего близнеца, что добавляет сюжету пикантности и комизма. В ответ на страстные излияния прекрасная свояченица Антифола стремится воззвать к здравому смыслу и добродетели «изменника», хотя сама испытывает к нему необъяснимое и противное ее целомудренному характеру влечение. Учитывая, что Шекспир решил усложнить и окончательно запутать сюжет пьесы добавлением еще одной пары разлученных близнецов — слуг, также выросших в разлуке и носивших одинаковые имена, — остается лишь гадать, что удержало его от превращения пьесы в торжество хаоса и неразберихи, сделав еще и сестер (жену одного Антифола и возлюбленную второго) двойняшками. У современников «Комедия ошибок» не имела особого успеха — сохранилась информация лишь об одной из ее постановок при жизни автора, в 1594 году. Настоящая популярность пришла к этой пьесе только в XX веке, когда сценаристы сентиментальных драм и телесериалов в поисках душещипательных сюжетов по достоинству оценили драматический потенциал мотива разлученных в детстве близнецов.

Первые три комедии Шекспира, независимо от порядка их написания, интересны прежде всего как страница его творческой эволюции и свидетельство жанровых и тематических поисков молодого сочинителя. Все эти пьесы демонстрируют попытки Шекспира найти свой путь в драматургии, преодолевая ученическую незрелость, несамостоятельность, хотя бы и посредством не слишком удачных экспериментов. Ранние комедии, которые критики часто обходят недоуменным молчанием — как свидетельство неудач блистательного автора, — были ему все же необходимы, чтобы «набить руку» и найти

контакт с требовательной столичной публикой, которую не заманишь в театр одними фарсовыми перебранками слуг или воздыханиями томных влюбленных на манер итальянских комедий. Шекспир интуитивно нащупал свой «рецепт» удачной комедии, который продолжал совершенствовать еще несколько лет\*. В него входили добротный литературный источник, хорошо поддающийся переработке, обилие каламбуров самого разного уровня — от изысканных «ученых» острот до оговорок неотесанных простолюдинов, — набор шутов всех видов и присутствие неизменной романтической линии, которая превращала самый грубый фарс в утонченную лирическую комедию.

## 6. «Твои стихи текут, волнуя чувства»\*\*

Бурный взлет шекспировской карьеры, подаривший елизаветинским зрителям не менее пяти свежих и оригинальных, пусть и не всегда «отшлифованных» пьес, был прерван весьма печальными обстоятельствами, которые еще не раз будут нарушать творческие и личные планы драматурга. В 1592 году в Лондон пришла очередная эпидемия чумы, своими масштабами превосходившая недавние вспышки. Театры оказались закрыты почти на два года, актеры разъехались по вынужденным гастролям или просто остались без работы. Но Шекспир был очень деятельным (и, вероятно, оптимистичным человеком), потому что моментально нашел новое русло

---

\* Пока, в конце 1590-х, не охладел к этому жанру настолько, что несколько лет вообще к нему не обращался, а когда вернулся, представил зрителям нечто совершенно отличное от своих ранних — жизнерадостных и светлых — комедий.

\*\* *Дж. Милтон. О Шекспире. Пер. С. Маршака.*

для своей творческой энергии: он временно переквалифицировался в лирика. Современному читателю непросто уловить разницу, но в елизаветинскую эпоху человек, сочинявший для сцены, не считался поэтом, даже если он писал драмы в стихотворной форме.

Впрочем, стихотворцев, не задействованных в театре, в ренессансной Англии тоже хватало: как и театр, лирическая поэзия переживала время расцвета, невиданного до тех пор. Еще при Генрихе VIII, который покровительствовал поэтам и сам слыл не лишенным таланта сочинителем\*, небосклон английской литературы озарился целым созвездием талантливых поэтов. Самыми яркими светилами в этой плеяде были Томас Уайетт (1503–1542) и Генри Говард, граф Сарри (1517–1547). Первый из них способствовал проникновению в английскую литературу такого популярного жанра, как сонет, второй превратил итальянскую версию сонета в английскую, изменив схему рифмовки и композицию стихотворения.

История сонета в западноевропейской литературе динамична и полна знаменитых имен и драматичных поворотов. Возникнув на заре эпохи Возрождения в Сицилии, этот жанр стремительно распространился в Италии, став своего рода визитной карточкой как болонской поэтической школы, так и «сладостного нового стиля» — течения во флорентийской литературе, к которому принадлежал молодой Данте.

История любви Данте к Беатриче послужила основой для новаторской по своей форме книги «Новая жизнь»,

---

\* Сохранилось примерно полтора десятка стихотворений, авторство которых приписывается Генриху. С некоторой долей сомнения к ним относят популярную балладу «Зеленые рукава», посвященную ветреной красавице. Вероятно, Генрих написал ее, когда ухаживал за Анной Болейн. Шекспиру она была известна — он дважды упоминает ее в комедии «Виндзорские насмешницы».

в которой автобиографическая проза перемежалась стихотворными вставками. Рано умершая возлюбленная стала для поэта путеводной звездой во мраке отчаяния и духовного ослепления, окутавшем Данте после поражения его партии в гражданской войне и изгнания из Флоренции. Нагруженные средневековым аллегоризмом и теологическими метафорами сонеты Данте повествовали о его многотрудной и полной испытаний платонической любви к Беатриче, ведущей его дорогой страданий к очищению и духовному совершенству.

Образ недоступной возлюбленной и неразделенной любовной страсти был унаследован другим знаменитым итальянцем, Франческо Петраркой, творчество которого возвещает наступление Ренессанса. Объект его страсти, прекрасная Лаура, был так же недостижим для Петрарки, имевшего духовный сан, как Беатриче для Данте, однако его стихи показались его читателям более понятными и открытыми для истолкования и подражания. Слава Петрарки стремительно росла, и к XV веку сонеты, посвященные неприступным возлюбленным и мукам неразделенной страсти, создавались в большом количестве на французском, испанском, португальском и даже немецком языках, не говоря о родном языке поэта. С его подачи в европейской поэзии прочно закрепился «канон» внешнего облика воспеваемой красавицы: она представлялась неизменно златокудрой, белокожей, с зелеными или голубыми глазами (в зависимости от того, какой самоцвет возбуждал в поэте эстетическую реакцию\*) и ру-

---

\* Один из первых сонетов в истории литературы, написанный гипотетическим создателем жанра, сицилийцем Джакомо да Лентини (1210–1260), перечисляет сразу девять видов самоцветов, которые не выдерживают сравнения с редчайшей драгоценностью — «милой донной»! Спустя почти три столетия ему вторит Эдмунд Спенсер в своем «минералогическом» каталоге:

мянцем, способным устыдить дамасскую розу. Англичане значительно отставали от своих континентальных соседей в плане литературного развития, поэтому волна петраркизма целых полтора столетия омывала континент, минуя туманный Альбион.

Первое знакомство англичан с Петраркой состоялось еще при жизни поэта, поскольку выполнявший дипломатическую миссию в Италии Джеффри Чосер привез из этой страны лучшие образцы ее поэзии и свое искреннее восхищение ее литературой. Однако автор «Кентерберийских рассказов» не проникся чрезмерно сложной структурой и композицией сонета и при переводе на английский воспользовался жанром канцоны, лишив соотечественников возможности оценить причудливую игру мысли, облеченную в столь совершенную поэтическую форму. Понадобилось еще полтора века, чтобы этот благородный жанр попал в поле зрения еще одного стихотворца-дипломата, Томаса Уайетта, который перевел на английский несколько десятков сонетов, по мере сил сохранив его оригинальный ритмический строй и композицию (что было настоящим подвигом, учитывая разницу мелодических характеристик итальянского и английского языков).

«Лаурой» Томаса Уайетта, недостижимым объектом его страсти, возможно, была Анна Болейн — по крайней мере, поэт фигурировал в качестве одного из подозре-

---

*В глазах ее горит сапфир бесценный,  
Овалы губ рубинами горят,  
Меж ними перлов безупречный ряд,  
Слоновой кости гладкость над бровями,  
И руки нежным серебром блестят,  
И золото рассыпалось кудрями.  
Но не сравнится красота сама  
С алмазом непорочного ума.*

(Сонет 15. Пер. А. Покидова)

ваемых в деле о неверности опальной королевы и был заключен в Тауэр. Из окна своей темницы он мог наблюдать казнь своей возлюбленной и еще пятерых предполагаемых соперников, обвиненных в любовной связи с Анной Болейн. Когда Уайетт переводил 190-й сонет Петрарки («Лань белая на зелени лугов»), в котором инсказательно описывается разделяющая лирического героя и его возлюбленную пропасть, он по-своему толковал изложенную в тексте оригинала ситуацию:

*Кто хочет, пусть охотится за ней,  
За этой легконогой ланью белой...  
На золотом ошейнике ее  
Написано алмазными словами:  
«Ловец лихой, не тронь меня, не рань:  
Я не твоя, я Цезарева лань»\*.*

У Петрарки «Цезарь» — это Царь Небесный, который не позволил им с возлюбленной соединить свои судьбы, а Лауру забрал в свои «заповедные луга»\*\*. Для Уайетта образ кесаря наполняется двойным содержанием. Это аллюзия на земного властителя, Генриха VIII, который избрал Анну в супруги, но вскоре принес (как лань) в жертву своим амбициям, ревности и маниакальному же-

---

\* Пер. Г. Кружкова

\*\* По предположениям исследователей, прототипом Лауры была знатная уроженка Авиньона, которая вышла замуж в пятнадцать лет (за два года до встречи с Петраркой), родила одиннадцать детей и скончалась во время эпидемии чумы или от последствий частых и изнурительных родов. Смерть Лауры в возрасте тридцати восьми лет была, конечно, трагическим событием, но, с учетом средней продолжительности жизни в то время, не могла считаться очень ранней. Для сравнения: Биче Портинари — предполагаемая Беатриче дантовских канцон и «Божественной комедии» — умерла в возрасте двадцати четырех лет.

ланию иметь наследника, так что прекрасная донна Уайетта тоже до срока отправилась в заповедное царство — Небесное.

Хотя Томасу Уайетту удалось избежать смерти на эшафоте, эта участь не миновала его друга и последователя, Генри Говарда. Ему «посчастливилось» быть кузеном сразу двух опальных королей — Анны Болейн и пятой жены короля, Катерины Говард, также казненной за измену. Молодой поэт, которому приписывают заслугу введения в английскую литературу белого стиха\*, разделял интерес своего старшего товарища и литературного наставника к поэзии Петрарки и перевел на английский язык несколько сонетов, невольно исказив стройную схему итальянского стиха\*\*. К тому времени, когда мода на сонеты достигла своего пика (что произошло уже при Елизавете), английские поэты настолько освоили этот жанр, что начали пренебрегать его формальными канонами и называли сонетом практически любое стихотворение о любви, длиной от десяти до двадцати строк. По

---

\* Сарри применил его для перевода на английский язык нескольких частей «Энеиды» Вергилия.

\*\* Итальянский тип сонета структурно делится на октаву, состоящую из двух четверостиший с кольцевой рифмой, и два терцета. При такой схеме в октаве четыре строки созвучны между собой, и еще две-три рифмы добавляются в трехстишиях. Английский язык пережил за время своего формирования немало лингвистических катаклизмов вроде нормандского завоевания с последующим повсеместным внедрением французского и нормандского языков и вытеснением исконного англосаксонского наречия и не мог похвастаться таким благозвучием и фонетическим и морфологическим единообразием, как итальянский. По этой причине воспроизвести итальянскую схему рифмовки последователям Уайетта и Сарри было не под силу, и они стали адаптировать петрарковский сонет к возможностям родного языка. В результате появилась новая разновидность сонета, состоящая из трех четверостиший с перекрестной рифмой и финального двустушия. Шекспиру сонет достался уже в таком виде, и он не преминул им виртуозно воспользоваться.

крайней мере, в первой печатной антологии английской лирики, изданной в 1557 году как «Сборник Тоттеля. Песни и сонеты», многие стихотворения представляли собой нечто среднее между двумя обозначенными в заглавии жанрами\*, хотя встречались и относительно каноничные тексты (сонеты Уайетта и Сарри были тоже включены в сборник, посмертно).

Во второй половине XVI века сонет в Англии был не просто популярным жанром. Елизаветинская поэзия, особенно придворная, переживала настоящий сонетный бум, она была прямо-таки одержима этим порождением изощренного поэтического сознания, возникшим под жарким сицилийским солнцем, чудом прижившимся на скудной почве британской словесности и превратившимся в эмблему английской ренессансной лирики. Написанные к концу XVI века сонеты исчислялись тысячами; не было ни одного хоть сколько-то значимого стихотворца этого периода, который избежал бы увлечения этим жанром. Преобладающей темой сонетов была любовь, чаще всего неразделенная, трагическая или платоническая. Имена Беатриче и Лауры стали практически нарицательными, хотя у большинства поэтов этого периода была и своя дама сердца, чаще всего вымышленная. Объединяла же всех стихотворцев общая муза, столь же (если не более) недосягаемая, как и рано умершие, замужние, ветреные или бессердечные лирические героини сонетного «потока», — Елизавета, идеал женственности, блистательная Глориана, объект всеобщего поклонения и вечная дев-

---

\* К примеру, стихотворение Николаса Бретона (1555–1626) «К ее глазам сердце простерты руки» имеет авторское заглавие «Сонет», хотя состоит из трех шестистиший. Фулк Гревилл (1554–1628) включает в цикл сонетов под названием *Caelica* («Небесная») стихотворение «От века мир живет своим движеньем», в котором восемнадцать строк вместо обязательных для сонета четырнадцати.



ственница в одном лице. За неимением собственной трагической истории любви (или фантазии, чтобы ее сочинить) английские поэты воспевали в сонетах красоту и добродетель неприступной королевы. Получалось вполне убедительно, ибо кто из придворных сочинителей не мечтал попасть в число фаворитов, обласканных, пусть и стареющей уже, монархиней!

Некоторым это даже удавалось. Например, один из самых значительных поэтов английского Ренессанса, Филипп Сидни (1554–1586) в начале своей придворной и литературной карьеры осмелился посвятить королеве одноактную пьесу «Леди Мая» (1578), поставленную в ее присутствии на празднике в замке графа Лестера. Пьеса была принята благосклонно, а через несколько лет Сидни получил рыцарский титул. Его друг (еще более выдающийся представитель английского Ренессанса) Эдмунд Спенсер был награжден ежегодной пенсией за свою поэму «Королева Фей» (1590), адресата и главную героиню которой несложно угадать по ее названию\*. И оба они конечно же писали сонеты, причем в больших количествах.

Сидни был автором автобиографического сонетного цикла «Астрофил и Стелла» (1582), завуалированно повествующего о его несчастливой любви к Пенелопе Деверо, с которой поэт был помолвлен, но вынужден расстаться из-за придворных интриг. Хотя талант и творческая самобытность позволяли Сидни вырваться из-под власти клише, насаждаемых литературной модой, ему не удалось полностью избежать в «Астрофиле и Стелле» влияния петраркизма.

---

\* Бережливая королева не слишком часто применяла эту форму поощрения к литераторам, и официально она была назначена еще раз лишь единожды — поэту Томасу Черчъярду (1520–1604), однако Елизавета могла награждать особо отличившихся стихотворцев титулами и назначать их на придворные должности, а также даровать им земли — Спенсер, например, получил от королевы поместье в Ирландии.

Эдмунд Спенсер обладал еще более масштабным дарованием, чем его собрат\*, и получил при жизни звание «Князя поэтов» и другие лестные титулы, но и его не миновало увлечение модным жанром. Впрочем, даже здесь он выделился из толпы придворных «сонетистов» — хотя бы тем, что описал в своем цикле *Amoretti* (1595) не муки неразделенной любви, а историю своего сватовства, завершившегося законным браком. Подобное использование сонета было не просто оригинальным — оно воспринималось как вызов уже сложившемуся канону. Идея посвятить сонет — и тем более цикл стихотворений — благополучному финалу целомудренного и почтительного ухаживания или добродетели будущей супруги казалась по меньшей мере экстравагантной. Однако и Спенсер в *Amoretti* не был полностью свободен от петраркистских штампов (даже название цикла подчеркивает связь с итальянскими корнями жанра) — так сильна и влиятельна была двухсотлетняя традиция с ее стилистическими клише, гиперболизированным изображением страсти, затертыми сравнениями и метафорами, обязательной антитезой, лежащей в основе образной системы («свет — тьма», «огонь — лед», «рай — преисподняя» и т. д.):

*Живые светочи прекрасных глаз,  
 Души моей смятенной зеркала, —  
 И всемогущество, и чары в вас,  
 И жизнь, и смерть, и спор добра и зла.  
 Лишь заискрится в вас струя тепла,  
 Я жизни и любви впиваю зной,  
 Но если вас одолевает мгла,  
 Я гибну, словно в буре грозовой\*\*.*

---

\* Точнее было бы сказать — «чем любой из его собратьев», кроме, возможно, Шекспира, но здесь сравнение некорректно, потому что два этих гения служили разным музам.

\*\* Э. Спенсер. Любовные послания. Сонет 7. Пер. А. Подкидова.

К тому моменту, когда сонет привлек взор Шекспира, казалось, что потенциал жанра полностью исчерпан. При этом в Англии продолжали публиковаться сборники, антологии и авторские циклы, в значительной степени состоявшие из сонетов. За несколько лет, отделявших Шекспира — безвестного провинциала от Шекспира — знаменитого драматурга и актера, лондонские читатели успели познакомиться с «Четырьмя посланиями и избранными сонетами» (1592) Габриэля Харви, «Дианой» (1592) Генри Констебла, «Астрофилом и Стеллой» (1591) Сидни, «Партенофилом и Партенофом» (1593) Барнаби Барнса, «Идеей» Майкла Дрейтона (1594), «Лисией» (1593) Джайлса Флетчера-старшего, «Филлидой» (1593) Томаса Лоджа, религиозными сонетами Генри Лока, и этот список далеко не полон. Учитывая, что редкий цикл включал в себя менее сотни сонетов, кажется, что количество елизаветинских стихотворений в этом жанре стремилось к бесконечности.

Трудно сказать, что именно подвигло Шекспира взяться за сонет: скука в связи с вынужденным бездействием, надежда обрести высокого покровителя, любопытство и тяга к творческим экспериментам, искренние чувства, искавшие особой формы выражения, или просто желание попробовать себя в новом амплуа — лирического поэта. В любом случае, от этого решения мировая литература только выиграла, потому что Шекспир не просто дал новую жизнь жанру, обреченному, казалось бы, остаться еще одной иллюстрацией экстравагантных вкусов елизаветинцев (как это случилось с кровавой трагедией), — он подарил ему подлинное бессмертие. «Магия Шекспира», оживляющая практически любую литературную форму, какой бы она ни была архаичной и неуклюжей, сработала здесь во всем своем великолепии. В полутора сотнях стихотворений, написанных с неподдельной страстью, жи-

вым юмором и поэтической виртуозностью бывалого «сонетьера», не только раскрывается линия сквозного сюжета — дружбы и любви и конфликта между ними. Шекспировский цикл — это и тайная исповедь (пусть даже фикциональная, но куда более убедительная и проникновенная, чем сотни аутентичных дневников и автобиографий), и поле для стилистических экспериментов (с неутомимой энергией естествоиспытателя Шекспир внедряет в небольшие по объему тексты пласты разнородной лексики, от юридической до алхимической), и очередная биографическая загадка, не одному шекспироведу стоившая впоследствии бессонных ночей.

Как полагают большинство специалистов (хотя, как уже упоминалось, биографический метод в случае с Шекспиром весьма ненадежен и может привести к недоверенным и даже курьезным результатам), драматург получил заказ или по собственной инициативе решил обратиться с поэтическим воззванием к некому юному аристократу, родственники которого были обеспокоены его легкомысленным и беспутным образом жизни. Попытки расшифровать инициалы предполагаемого адресата сонетов — *W. H.* — привели к появлению целого списка кандидатов на эту роль. Возглавляет этот список лорд Саутгемптон, Генри Ризли (1573–1624)\*, аристократ елизаветинской эпохи с весьма романтической судьбой — транжира, игрок, завсегда́тай театров и других увеселительных заведений и покровитель литераторов\*\*. Ему посвящали свои произведения писатель Томас Нэш,

---

\* Его имя писалось как Henry Wriothesley, и если адресатом сонетов был он, то буквы инициалов в посвящении были переставлены Шекспиром или одним из издателей сборника.

\*\* Дерзость юного графа, неуважение к придворному этикету и богемные привычки привели к бессрочной опале Саутгемптона, а тайная женитьба на фрейлине королевы стоила ему нескольких тюремных заключений.

переводчик Джон Флорио, поэты Генри Лок, Барнаби Барнс, Уильям Бертон и другие сочинители елизаветинского и яковианского периодов.

Неудивительно, что молодой Шекспир, нуждавшийся как в «высоком» покровительстве, так и в средствах для выкупа доли в актерской труппе, выбрал его в качестве лирического героя сонетного цикла и адресата двух своих поэм. Искать расположения придворных меценатов и посвящать им свои сочинения в надежде получить поддержку влиятельного аристократа не считалось зазорным, так что собратья едва ли осудили Шекспира за его попытки — вероятно, оставшиеся бесплодными. Не сохранилось свидетельств какого-либо ответного действия со стороны Генри Ризли\*, и без того буквально заваленного горами написанных в его честь произведений и поглощенного задачами в кратчайшие сроки пустить на ветер одно из самых больших состояний своего времени\*\*.

---

\* Один из первых исследователей Шекспира утверждал, что поэт получил от своего покровителя баснословную сумму в тысячу фунтов, но это лишь часть биографической «мифологии». Однако есть косвенные свидетельства взаимодействия Саутгемптона и Шекспира. В 1601 году, после неудачного восстания Эссекса, в котором лорд Генри принимал участие, граф Саутгемптон «спонсировал» постановку шекспировского «Ричарда II» на сцене «Глобуса», а в 1605 году для развлечения королевы Анны подготовил в своем домашнем театре показ «Бесплодных усилий любви» в исполнении труппы Бербеда (в составе которой был и сам Шекспир). Обе пьесы уже давно не входили в актуальный репертуар действующих театров, так что их выбор был не очевиден и демонстрировал, по крайней мере, знание шекспировского творчества и интерес к нему.

\*\* Что ему не удалось — несмотря на приверженность к азартным играм, подарки любовницам, штрафы в пользу Короны, неустойки, щедрое меценатство и вообще расточительство, в период правления Якова Стюарта Саутгемптон оставался одним из самых состоятельных людей Англии и даже приумножил свои богатства, грамотно инвестируя их в наиболее прибыльные проекты: промышленные предприятия, заокеанские экспедиции.

Впрочем, вскоре после публикации поэм, адресованных лорду Генри, Шекспир все же стал пайщиком труппы Бербеджа, хотя источник средств, позволивших ему это сделать, остается неизвестным.

Существуют и другие предположения касательно личности *W. H.*, которому посвящены сонеты Шекспира, однако художественные достоинства этих стихотворений куда важнее биографической идентификации. Хотя есть мнение, что Шекспир и здесь лишь искусно обыграл мотивы и образы, взятые из лирики его современников, результат этой «игры» превосходит своим изяществом и оригинальностью лучшие образцы жанра, вышедшие из-под пера признанных сонетистов. Однако в главном — тематике и проблематике цикла — Шекспир все же выступил новатором, если не сказать — революционером. Основная часть его сонетов посвящена не прекрасной и бессердечной (далекой, умершей, замужней, непостоянной...) возлюбленной, или верной и добродетельной невесте (супруге), или хотя бы королеве, ну, на крайний случай, всемилостивому и благому Творцу (религиозные сонеты тоже были весьма популярны). Сто двадцать шесть из ста пятидесяти четырех стихотворений, вошедших в сборник шекспировских сонетов, посвящены другу — прекрасному юноше, к которому более взрослый и умудренный жизненным опытом лирический герой испытывает чувство трогательной и нежной привязанности, временами сменяющейся жгучей ревностью или негодованием от несправедливых обид и равнодушия.

Нельзя сказать, что сонеты и вообще лирика, посвященная дружбе, были таким уж редким явлением в европейской литературе этого периода. В конце концов, еще у Петрарки встречались стихотворения, адресованные его друзьям, представителям родовитого и влия-

тельного семейства Колонна — Джованни и Джакомо, причем поэт описывал свои отношения с ними не менее возвышенно и эмоционально, чем любовь к Лауре: «Синьор, я вечно думаю о Вас, / и к Вам летит мое любое слово»\*. Есть стихотворения, где поэт ставит любовь наравне с дружбой («Два светоча я призываю снова, / Как призывал их прежде много раз»\*\*) и где противопоставляет эти два чувства («Но здешние красоты меркнут разом, / Как вспомню, что тебя меж нами нет»\*\*\*), так что новаторство Шекспира не в самой тематике, а в ее интерпретации. Прекрасная дама у него тоже присутствует, хотя ей посвящены только последние двадцать восемь сонетов, а само чувство к ней трактуется, вразрез с традицией, как сугубо плотское, чувственное влечение.

Образ возлюбленной тоже подвергается переосмыслению и эстетической трансформации; это уже не ангелоподобная, совершенная душой и телом донна с неизменным набором портретных характеристик («И золото, и жемчуг, и лилеи, / И розы — все, что Вам весна дала...»\*\*\*\*). Шекспир практически эпатирует своих читателей дерзким и откровенным портретом своей дамы, которая завлекла в сети соблазна и его самого, и его молодого друга, удерживая обоих в плену чувственного наваждения. В женском образе шекспировского цикла нет ничего ангельского — первый же посвященный этому образу сонет открывается апологией черного цвета,

---

\* Сонет CCLXVI. Пер. Е. Витковского.

\*\* Там же. Этот сонет очень созвучен 144-му сонету Шекспира: «На радость, на печаль, по воле рока, / Два друга, две любви владеют мной». Пер. Я. Маршака.

\*\*\* Сонет X. Пер. Е. Солоновича.

\*\*\*\* Ф. Петрарка, Сонет XLVI. Пер. Е. Солоновича.

ассоциируемого с ночью, трауром, гибелью и даже преисподней\*:

*Вот почему и волосы, и взор  
Возлюбленной моей чернее ночи <...>  
Но так идет им черная фата,  
Что красотою стала чернота\*\*.*

*Клянусь до слез, что темный цвет лица  
И черный цвет волос твоих прекрасен.  
Беда не в том, что ты лицом смугла, —  
Не ты черна — черны твои дела!\*\*\**

С такой же неукротимой энергией, с какой Петрарка и его последователи воспевали «кудри золотые» и «золо-

---

\* Не то чтобы Шекспир был совсем уж одинок в своих вкусовых предпочтениях (или стремлении к оригинальности). За несколько десятилетий до него Филипп Сидни воспел в сонете черные очи Стеллы. Такие совпадения заставили некоторых исследователей верить, что Шекспир обыгрывает и эксплуатирует мотивы и образы сонетов своих предшественников, создавая универсальную пародийную антологию елизаветинских сонетных мотивов.

*Когда Природа очи создала  
Прекрасной Стеллы в блеске вдохновенья,  
Зачем она им черный цвет дала?  
Быть может, свет подчеркивая тень?..*

*Чтоб свет очей не ослепил чела,  
Единственное мудрое решение  
Природа в черной трезвости нашла, —  
Контрастами оттачивая зренье.*

*И чудо совершила простота,  
И Красота отвергла суесловье,  
И звездами сияла чернота,  
Рожденная Искусством и Любовью,  
Прикрыв от смерти траурной фатой  
Всех тех, кто отдал кровь Любви святой.*

(Сонет 7. Пер. И. Озеровой)

\*\* У. Шекспир. Сонет 127. Пер. С. Маршака.

\*\*\* У. Шекспир. Сонет 131. Пер. С. Маршака.



то волос», Шекспир отстаивает свой канон женской красоты, далекий от идеала, но полный чувственной притягательности. Заставив биографов ломать голову над разгадкой прототипа «смуглой леди сонетов», он в одиночку произвел революцию в эстетике и семиотике елизаветинской любовной лирики, объявив черный цвет «новым золотом» в сфере описания женской красоты. Дерзость этого переворота можно оценить, вспомнив, что под определение «золотых» попадали также не выходившие из моды рыжие локоны королевы Елизаветы, и воспевать отличный от эталонного женский облик было почти равносильно государственной измене. Королева, в отличие от преимущественно вымышленных Филлид и Диан из любовной лирики своих подданных, измен не прощала.

Добросовестно перебрав всех чернокудрых фрейлин, не слишком следивших за тенденциями в макияже (требовавшими активно пользоваться белилами), биографы отчаялись найти среди них «смуглую леди сонетов» и перекинулись на дам «полусвета», у которых с большей вероятностью могли быть экзотические «корни» — арабские, еврейские, испанские. Но и здесь исследователей ждала неудача — никто из известных куртизанок не соответствовал образу «женщины, в чьих взорах мрак ночной». К тому же Шекспир очень ревниво оберегал секреты своей интимной жизни в Лондоне и не оставил потомкам никаких свидетельств своей супружеской неверности, если она вообще имела место. Тем не менее в какой-то, пусть и непродолжительный, период он находился под отчетливым обаянием женщины определенного типа — дерзкой и чувственной, не скованной слишком строгими моральными принципами, зато наделенной яркой экзотической внешностью.

Отголоски этого образа, в разных комбинациях его черт, присутствуют не только в сонетах, но и в ряде ко-

медий, написанных в эти же годы: Джулия в «Двух веронцах» сетует на свою «черноту», которую можно понимать и как загар, появившийся во время странствий, и как след душевных терзаний, отнявших «белизну лилий» у ее чела. Разлюбивший ее Протей тоже отзывается о ее внешности нелестно: «А Джулия — тому свидетель Бог — пред Сильвией черна, как эфиопка»\*. Беатриче из комедии «Много шума из ничего» шутиливо называет себя «бедной чернушкой»; Розалина из «Бесплодных усилий любви», по словам короля, «смолы чернее», однако Бирон с живостью возражает на этот упрек в адрес своей возлюбленной, практически повторяя строчки шекспировских сонетов:

*Где Библия? Я присягну сейчас,  
Что даже красота с уродством схожа,  
Коль нет у ней таких же черных глаз,  
Коль у нее чуть-чуть светлее кожа...  
Но скоро черный цвет всем сладок станет.  
Она изменит моду наших дней:  
Румяна навсегда в забвенье канут  
И все, красою тщась сравниться с ней,  
Чернить, а не румянить щеки станут\*\*.*

Возможно, пленивший Шекспира образ смуглой и дерзкой красавицы был все же вымышленным, а изображать героиню сонетов и пьес «неканоничной» требовала присущая ему тяга к стилистическим, жанровым и тематическим экспериментам и стремление идти в литературе своим путем. Его 130-й сонет стал настоящим

---

\* Из текста пьесы следует, что у Джулии голубые глаза и светлые волосы, так что оценка Протeya выражает исключительно его негативные чувства в адрес бывшей возлюбленной. Пер. В. Левика.

\*\* Пер. Ю. Корнеева.

манифестом антипетраркизма, последовательно развенчивающим одно за другим клише бесчисленных любовных стихотворений своих современников.

*Ее глаза на звезды не похожи,  
Нельзя уста кораллами назвать,  
Не белоснежна плеч открытых кожа,  
И черной проволокой вьется прядь.  
С дамасской розой, алой или белой,  
Нельзя сравнить оттенок этих щек.  
А тело пахнет так, как пахнет тело,  
Не как фиалки нежный лепесток.  
Ты не найдешь в ней совершенных линий,  
Особенного света на челе.  
Не знаю я, как шествуют богини,  
Но милая ступает по земле.  
И все ж она уступит тем едва ли,  
Кого в сравненьях пышных обогнали!\**

Вряд ли Шекспир владел итальянским языком в достаточном объеме, чтобы читать Петрарку в оригинале, да и необходимости в этом не было — посредников (переводчиков и имитаторов) за полвека английской сонетной истории появилось столько, что Шекспир с легкостью мог представить себе весь арсенал петраркистских штампов, прижившихся и бурно расплодившихся в английской любовной лирике. И все же трудно не заметить антагонизм его 130-го сонета и 90-го сонета Петрарки, воспевающего неземную красоту Лауры:

*В колечки золотые ветерок  
Закручивал податливые пряди,*

---

\* Пер. С. Маршака.

*И несказанный свет сиял во взгляде  
Прекрасных глаз, который днесь поблек,*

*И лик ничуть, казалось, не был строг –  
Иль маска то была, обмана ради? –  
И дрогнул я при первой же осаде  
И уберечься от огня не смог.*

*Легко, как двигалась она, не ходит  
Никто из смертных; музыкой чудесной  
Звучали в ангельских устах слова...\**

«Несказанный свет прекрасных глаз», «податливые пряди» и «золотые колечки» волос, походка богини, «чудесная музыка ангельских уст» — эти неперменные атрибуты образа возлюбленной переключались в английскую поэзию и под пером елизаветинских поэтов обзавелись своими эквивалентами и вариациями: «живые светочи прекрасных глаз», «золотая сеть червонных локонов», «руки милой — серебра светлей» (Спенсер), «глаза, красую движущие сферы» (Сидни), «в улыбке утонченность красоты и аромат нежнейшего дыхания», «со снегом спорит белизна плечей» (Фрэнсис Дейвисон). Даже выдающиеся поэты, обратившись к жанру сонета, превращались в послушных учеников и добросовестно повторяли за своим кумиром слащавые слова:

*Она прекрасна в золоте волос,  
Чарунья алощекая моя,  
Когда зардеется румяней роз,  
В очах огонь любовный не тая;  
Когда улыбки яркая струя*

---

\* Пер. Е. Солоновича.

*Смывает темной гордости налет,  
И грудь ее, как полная ладья  
С товаром драгоценнейшим, плывет.  
И все ж прекрасней, если отомкнет  
Врата, где перлов и рубинов ряд, –  
И мудрых слов теснится хоровод...\**

Шекспир противопоставляет этому заезженному каталогу шаблонных прелестей портрет своей дамы, в котором больше жизни и огня, чем во всех героинях елизаветинских сонетов, вместе взятых. Однако этот образ призван не столько восхитить, сколько удивить и даже эпатировать рафинированную публику, привыкшую к лирическим штампам и канонам и едва ли готовую к столь радикальному их разрушению. В 130-м сонете Шекспир изображает даму, глаза которой недостаточно лучисты, губы не стремятся посрамить коралл своим цветом, и дамасской розе не угрожает соперничество со щеками героини. Российские переводчики стремились, порой даже бессознательно, «облагородить» лексику сонета и тем самым возвысить созданный в нем женский образ. К примеру, строчка *If snow be white, why then her breasts are dun* в различных переводах звучала как «со снегом грудь ее не спорит белизной» (И. Мамуна), «ее груди не белоснежен цвет» (О. Румер), «темнее снега кожи смуглый цвет» (А. Финкель), «грудь у нее тусклее снежных гор» (В. Микушевич). Однако в оригинале нет мотива соревнования, спора различных предметов и прелестей дамы, популярного в елизаветинской любовной лирике. Шекспир просто констатирует факт несходства снега и цвета кожи своей героини, который обозначен прямолинейно и даже грубовато: слово *dun* является

---

\* Э. Спенсер. Сонет 81. Пер. А. Покидова.

синонимом прилагательных «тусклый», «темный», а также обозначает грязновато-серый оттенок и лошадиную масть соответствующего света (саврасую). Подобный эпитет применительно к женской внешности был, мягко говоря, неожиданным и не мог не оскорблять вкус придворных поэтов, соревновавшихся в подборе сравнений и метафор для обозначения белизны женской кожи: алебастр, мрамор, слоновая кость, снег и т. д. <sup>\*</sup>

Еще один фетишизированный петраркистами элемент женского образа — волосы — у Шекспира тоже подвергается эстетической трансформации: вместо послушных золотых локонов чело дамы увито непослушной черной «проволокой» — красноречивая деталь в эпоху, когда цвет и характер шевелюры считался ключом к пониманию характера своего владельца. Не погнушался Шекспир упомянуть в сонете и вполне реалистичную, но при этом немислимую в поэзии деталь: «...и в мире много ароматов есть / Ее дыханья слаще и прекрасней»<sup>\*\*</sup>. Учитывая низкий уровень медицины вообще и стоматологии в частности<sup>\*\*\*</sup>, а также повсемест-

---

<sup>\*</sup> Эдмунд Спенсер, стремясь разнообразить этот набор сравнений, сладострастно описывает грудь любимой как два золотых яблока на серебряном блюде, но оригинальность сравнения не компенсирует его искусственности и вычурности.

<sup>\*\*</sup> В данном случае перевод А. Финкеля более точно передает смысл оригинального текста, чем общепризнанный вариант С. Маршака, переместившего акцент с несвежего дыхания на запах тела.

<sup>\*\*\*</sup> Как отдельная область медицины, стоматология еще практически не существовала в этот период. Основным методом лечения зубной боли было удаление, причем им занимались, как правило, люди, далекие от врачебной сферы: цирюльники, бродячие продавцы «чудодейственных препаратов», ярмарочные шарлатаны. Примочки, вливание травяных настоев в ухо, прикладывание к больному зубу самых разных веществ и предметов, а также горячая молитва (например, св. Аполлонии Александрийской) считались примерно одинаково эффективными.

ное пренебрежение правилами личной гигиены\*, эта деталь говорила современникам слишком многое и радикально противоречила принципам любовной лирики, предписывавшей женщине благоухать с головы до ног (включая глаза!) цветочными ароматами:

*Я целовал (дана мне милость эта),  
И мне казалось — я в саду весной  
Иль пью невольно запахи букета,  
Войдя к влюбленной девушке в покой.  
О боже! Губки пахли как левкой,  
А розы щек дышали розой дикой,  
Лоб белоснежный — сладкой резедой,  
Глаза — едва раскрывшейся гвоздикой,  
Овалы плеч — пунцовую клубникой,  
Изгибы шеи — словно розмарин,  
Волна груди — лилеей бледноликой,  
Соски — как свежий, молодой жасмин.  
Но всех садов и всех оранжерей  
Ее благоухание нежней \*\*.*

При этом все лирические клише, «забракованные» в процессе создания лирического портрета дамы, Шек-

---

\* Зубную щетку современникам Шекспира чаще всего заменял собственный палец, хотя у аристократов были в ходу еще и зубочистки — многоцветные, изготовленные из драгоценных металлов с инкрустацией. При этом англичане очень любили полакомиться десертом и добавляли сахар в такие блюда, которые нам трудно представить подслащенными (например, мясные). Итогом были рано портившиеся зубы, что порой свидетельствовало о высоком достатке человека и его любви к сладостям. Гнилые зубы очень портили жизнь самой Елизавете, которая всеми силами избегала обращения к медикам и страдала от сильной боли и воспалительных процессов.

\*\* Э. Спенсер. Сонет 64. Пер. А. Покидова.

спир дерзко, виртуозно и, возможно, пародийно использует для воспевания красоты юного друга:

*Фиалке ранней бросил я упрек:  
Лукавая крадет свой запах сладкий  
Из уст твоих, и каждый лепесток  
Свой бархат у тебя берет украдкой.*

*У лилий — белизна твоей руки,  
Твой темный локон — в почках майорана,  
У белой розы — цвет твоей щеки,  
У красной розы — твой огонь румяный.*

*У третьей розы — белой, точно снег,  
И красной, как заря, — твое дыхание.  
Но дерзкий вор возмездья не избег:  
Его червяк съедает в наказание.*

*Каких цветов в саду весеннем нет!  
И все крадут твой запах или цвет\*.*

Едва ли современники оценили по достоинству бунтарский запал шекспировских сонетов и их возможный пародийный подтекст. Френсис Мирес (1565–1647)\*\* называет Шекспира «сладкозвучным и медоточивым» именно за его лирику, хотя многим другим читателям сонеты показались не «сладостными», а приторными. В целом их появление осталось для елизаветинцев поч-

---

\* Сонет 99. Пер. С. Маршака.

\*\* Священник и писатель, большой поклонник театра и любитель поэзии. Имя Миреса сохранилось в истории благодаря его сборнику заметок о современной ему литературе (Palladis Tamia, 1598), ставшему ценным источником сведений о театральной жизни Лондона рубежа XVI века.



ти незамеченным — цикл был опубликован, когда любовь к сонету у читателей уже пошла на спад, хотя сборники и циклы сонетной лирики продолжали публиковаться, своей вторичностью и многочисленностью усугубляя кризис жанра. Собственно, Шекспир и не планировал знакомить широкую аудиторию со своими стихотворениями — он не предназначал их к публикации, так что изданы они были, вероятнее всего, пиратским способом, без ведома автора. Неизвестно, какой была реакция на сам сборник и его публикацию графа Саутгемптона (если он все же был адресатом и прототипом «светлого юноши» сонетного цикла Шекспира), но драматург пытался, как минимум, еще дважды привлечь его внимание, посвятил Генри Ризли еще два произведения, написанных в годы вынужденного «простоя», — поэмы «Венера и Адонис» (1593) и «Обещанная Лукреция» (1594). Оба шекспировских текста начинаются посвящением графу, несколько слащавым и подобоострастным на современный вкус, однако вполне типичным и традиционным среди его собратьев по перу.

Если сонет был изысканным и сложным по своей рецептуре поэтическим «десертом», венчавшим собой пиршество английской ренессансной лирики, то поэма была хлебом насущным, то есть основным блюдом литературного «меню» любого ренессансного стихотворца. Сатирические, аллегорические, религиозные, эротические, поэмы практически не имели ограничений по тематике, строфике или объему, не требовали изощренных версификаторских навыков, необходимых для сонета, и позволяли осветить в поэтической форме практически любой предмет, интересный автору. Поэмы писали все, и даже скупой на лирические излияния Кристофер Марло, устоявший перед «сонетным соблаз-

ном», оставил потомкам как минимум один образец своего творчества в данном жанре — поэму «Геро и Леандр» (опубликована в 1598-м, посмертно). В тексте своей поэмы Марло упоминает сюжет, у Шекспира разросшийся до самостоятельного произведения: вышивка на платье героини изображает «...лес, где меж дубов / Прельстить Венера силится напрасно / Адониса, уснувшего бесстрастно»<sup>\*</sup>.

Общим источником для Шекспира и Марло — и прочих поэтических и живописных интерпретаций сюжета о Венере и Адонисе — была поэма Овидия «Метаморфозы» (8 г. н. э.). Шекспир, как и большинство его современников, хорошо знал это произведение: «Метаморфозы» впервые были переведены на английский (правда, в прозе и с французской сокращенной версии) еще первопечатником Уильямом Кэкстоном в 1480 году. Самый популярный вариант перевода, которым пользовались елизаветинцы, не жаждавшие корпеть над латинским оригиналом, принадлежал видному филологу-классику Артуру Голдингу (1536–1606) и был выполнен в 1567 году непосредственно с овидиевского текста. В ранний период своего творчества Шекспир находился под большим влиянием «Метаморфоз» — он неоднократно возвращается к поразившим его сюжетам из античной поэмы, переосмысляя их в своем оригинальном духе и вплетая в канву собственных произведений. Следы этих заимствований отчетливо видны в его первых трагедиях «Тит Андроник» и «Ромео и Джульетта», комедиях «Сон в летнюю ночь» и «Буря». Но Шекспир никогда не заимствует и не копирует механически, дословно: в его переработках чужих мотивов и сюжетов всегда на первом месте собственная интерпретация — пародийная, как в

---

<sup>\*</sup> Пер. Ю. Корнеева.

«Сне в летнюю ночь», где афинские ремесленники играют драму о Пираме и Фисбе, превращая ее в фарс; полемическая — в «Ромео и Джульетте», где Шекспир по-своему толкует причины гибели юных влюбленных; символическая — в трагедии «Тит Андроник», в которой образы Филомелы и Актеона превращаются в злоещее предвестие роковых судеб героев.

Признавая свой «долг» перед римским классиком, Шекспир предпосылает поэме «Венера и Адонис» эпиграф на латинском из другого текста Овидия, еще не переведенного на английский на тот момент, — любовной элегии *Amores*: «Манит пусть низкое чернь! А мне Аполлон белокурый / Пусть наливает полней чашу ка-стальской струей!»\*. Элегия, которую процитировал Шекспир, по своей тематике перекликается с рядом его собственных сонетов, изображающих противостояние времени и искусства. Слова из этой элегии («Так: меж тем как скала или зуб терпеливого плуга / Гибнут с течением лет, — смерти не знают стихи») созвучны строчкам целого ряда сонетов, особенно пятьдесят пятого:

*Замшелый мрамор царственных могил  
Исчезнет раньше этих веских слов,  
В которых я твой образ сохранил.  
К ним не пристанет пыль и грязь веков.*

*Пусть опрокинет статуи война,  
Мятеж развеет каменщиков труд,  
Но врезанные в память письма  
Бегущие столетья не сотрут...\*\**

---

\* Овидий. Любовные элегии. Кн. I, элегия XV. Пер.С. В. Шервинского.

\*\* Пер. С. Маршака.

Трактовка темы любви в шекспировских сонетах звучна ее интерпретации у него же в поэме о Венере и Адонисе. Шекспир излагает эту историю несколько иначе, чем Овидий, у которого она представлена в самом «хрестоматийном» виде (темпераментная богиня влюбляется в прекрасного смертного юношу и делает своим спутником, но молодость и охотничий азарт Адониса заставляют его покинуть Венеру, и он гибнет от клыков разъяренного вепря). Шекспир расцветчивает мифологический сюжет новыми красками: он добавляет откровенного (но не вульгарного) эротизма и придает повествованию, особенно в первой части, изображающей попытку соблазнения Адониса Венерой, комическую тональность: одинаково забавны и слишком настойчивая, распаленная желанием богиня, и воинственно оберегающий свое целомудрие молодой охотник. Как и в сонетах, в поэме прекрасный юноша предстает объектом восхищения и страстного влечения, которое не вызывает у него ответа. Тем не менее субъекты — носители этих чувств — не идентичны, хотя и схожи между собой: умудренный опытом, искренне преданный своему другу лирический герой в сонетах и зрелая, искушенная в плотских наслаждениях, темпераментная женщина в поэме. Некоторые биографы, в частности Энтони Берджесс, считают, что в «Венере и Адонисе» зашифрована история брака самого Шекспира и Анны Хэтуэй — немолодой и, возможно, более опытной в вопросах любви женщины, по мнению писателя, соблаздившей юношу и обманом женившейся на себе\*. Однако Адонис в поэме стойко противостоит плотскому соблазну:

---

\* С тем же успехом можно «вчитать» в поэму историю Елизаветы и Эссекса, ее последнего фаворита, казненного за измену. По крайней мере, основные сюжетные линии совпадают: зрелая женщина (королева, что почти равносильно статусу богини), юный

*Краснеет он с досады и стыда,  
К такой игре охоты не питая <...>  
Он красен от стыда, но кровь холодна <...>  
А он все сердится, стыдом пылая,  
Иль, побледнев от гнева, хмурит взор. <...>  
«Ты так мне сжала руку, что мне больно;  
Расстанемся; и брось, не пустословь.  
Не осаждай мне сердце: добровольно  
Оно не впустит за стены любовь.  
Ни льстивым клятвам, ни слезам притворным  
Не сделать бреши в сердце столь упорном»\*.*

Несмотря на безмятежный пасторальный фон, изящный и непринужденный эротизм и комические нотки, поэма содержит пафос двойного трагизма: историю неразделенной и, в сущности, непонятой страсти и мотив злого рока, немилосердно разлучающего влюбленных. В шекспировской версии Венера потеряла Адониса еще до того, как обрела: вопреки общепринятой трактовке, герой поэмы не проникается взаимной страстью, несмотря на красноречивые увещевания богини и «наглядную демонстрацию» ожидающих юношу плотских радостей.

Трагическая развязка и красноречивая картина искреннего страдания Венеры заставляет померкнуть и яркие краски пасторального фона поэмы, и игриво-эротические детали обольщения Адониса, и пикантный

---

(на тридцать два года моложе Елизаветы) красавец, трагический финал. Впрочем, образ женщины как инициатора любовных отношений и даже «преследовательницы» мужчины действительно занимает мысли Шекспира, по крайней мере, как драматурга: этот мотив есть в комедиях «Два веронца», «Сон в летнюю ночь», «Двенадцатая ночь», «Как вам это понравится». Тем не менее подобные мотивы встречаются еще у греков — в мифе о Федре, комедиях Аристофана, — так что едва ли могут считаться изобретением Шекспира или его личным вкладом в мировую литературу.

\* Пер. И. Курошевой.

комизм сюжета. История соблазнения превратилась в рассказ о том, как в сад наслаждений проникла смерть.

Вторая поэма Шекспира, написанная в этот же период, развивает тему плотского влечения в еще более мрачном и фатальном ключе: «Опозоренная Лукреция» повествует о темной стороне страсти, порождающей бесчестье, насилие и смерть. В каком-то смысле две поэмы дополняют друг друга, зеркально отображая один и тот же сюжет о безответной страсти и ее трагических последствиях, меняется только гендерный расклад в системе персонажей: в первом тексте объектом вожделения является юноша, во втором — женщина. В «Венере и Адонисе» тема насилия едва намечена и предстает в безобидном, даже заманчивом виде, как пикантная игра, поскольку в роли потенциального «наильника» выступает слабая, но соблазнительная женщина. Тем не менее мотив физического принуждения к близости обозначен достаточно четко:

*Тут, влажной завладев его рукою,  
Сил воплощеньем жизненных, она  
Целебной для богинь росой земною  
Ее зовет, дрожа, возбуждена.  
Желанье множит силы опьянелой:  
Его с коня она срывает смело <...>  
Привязан конь; она стараться стала  
Связать и всадника, что с ног уж сбит,  
Как бы сама хотела быть им сбитой;  
Он — силы раб, не страсти, век несытой.*

В какой-то момент любовная игра перестает быть возбуждающей и безобидной, и в ее описании начинают звучать тревожные и угрожающие ноты. Если бы участники этой сцены поменялись местами, она приобрела бы

зловещий характер, предвещающий трагическую развязку:

*Как перья птицы, мясо клювом рвет  
Терзаемая голодом орлица  
И, поглощая все, крылами бьет,  
Пока не стихнет голод или птица,—  
Так лоб она целует, щеки, бровь...*

Разницу в восприятии двух поэм в значительной степени определяет отношение к проблеме женского и мужского целомудрия. В патриархальном обществе (каковым являлось елизаветинское) к женщине в этом вопросе предъявлялись куда более строгие требования, чем к мужчине. Соблюдение девственности до брака было крайне желательно для девушек из буржуазной и крестьянской среды\* и обязательно для особ аристократического происхождения; для представителей сильного пола наличие добрачного сексуального опыта было допустимым, а по сути, даже приветствовалось (как подтверждение мужской состоятельности и зрелости). Отказ молодого человека от плотских утех — после упразднения в Англии института монашества с его практикой целибата — мог трактоваться как свидетельство недостатка здоровья и жизненных сил (в том числе импотенции), незрелости (главный упрек Венеры Адонису у Шекспира), чрезмерного увлечения мужской компанией\*\* (по

---

\* Хотя историки полагают, что не менее тридцати процентов современниц Шекспира из среднего и низшего сословия на момент свадьбы уже были беременны — как, например, его собственная невеста.

\*\* В ренессансной Англии однополая дружба высоко ценилась и считалась одной из главных ценностей социальной жизни, однако содомия строжайше осуждалась и каралась смертной казнью. Впрочем, Кристоферу Марло его сомнительная в этом отношении репутация не мешала быть одним из ведущих драматургов столицы.

версии Плутарха и некоторых античных поэтов, Адонис был возлюбленным не только Венеры, но и Диониса\*). С этой точки зрения утрата девственности Адонисом — лишь волнующее приключение, тогда как для Лукреции лишение чести — катастрофа.

В западноевропейской культуре образ Лукреции приобрел такое же устойчивое символическое значение, как и фигуры Елены Троянской, Клеопатры, Пенелопы. Жена римского консула, славившаяся своей красотой в сочетании с непоколебимой добродетелью, стала жертвой сладострастия Секста Тарквиния, сына последнего римского царя, и покончила с собой на глазах у отца и мужа, не желая жить после утраты чести. Судьба Лукреции оказалась тесно связана с политической историей Рима: бунт, поднятый народом под предводительством ее родственников, привел к свержению тирана Тарквиния Гордого и установлению республики, а сама добродетельная матрона превратилась в символ бескомпромиссной нравственной чистоты, силы духа и вообще женского целомудрия.

Возможно, роковые женщины привлекали Шекспира как автора больше, чем добродетельные, или жанр поэмы ограничивал привычный для него повествовательный размах, однако «Обещенная Лукреция» получилась менее яркой, чем «Венера и Адонис», которую только при жизни автора переиздавали больше десяти раз. В любом случае, Шекспир попробовал свои силы в качестве поэта, сделал все, что мог, для привлечения внимания потенциального покровителя, мимоходом реанимировал угасающий жанр сонета и наметил для себя новые творческие горизонты. Правда, к лирике он больше ни-

---

\* *Плутарх*. Застольные беседы. Кн. IV, вопрос 5.



когда не возвращался\*, однако по завершении работы над поэмами и к моменту открытия театров после эпидемии он уже «дозрел» до трагедии, а возможно, уже начал работать над одной из них.

## 7. «Твои глаза готовы ль плакать, Тит?..»\*\*

В это непросто поверить, но Шекспиру, которого мы знаем в первую очередь как автора «Гамлета», «Отелло», «Короля Лира», потребовалось несколько лет и порядка десяти пьес других жанров, чтобы отважиться на создание своей первой трагедии. Конечно, отдельные трагические элементы присутствуют уже в ранних исторических хрониках Шекспира — в них есть роковая судьба, страдания и гибель персонажей, конфликт (правда, больше внешний, к примеру, между личностью и государством, нежели внутренний), но вот подлинно трагического героя, личности того типа, которую превозносили ренессансные мыслители — глубокой, многогранной, наделенной острым умом и высоким духом, — пока нет.

---

\* Сонетный цикл дописывался Шекспиром на протяжении нескольких лет, а в его первое издание была включена поэма «Жалобы влюбленной», которую автоматически приписали Шекспиру. Единого мнения касательно авторства «Жалобы» у исследователей нет до сих пор, поэтому ее относят к шекспировскому канону условно. Метрически поэма очень близка «Обесчещенной Лукреции», тематически и образно примыкает к сонетам и «Венере и Адонису»: она рассказывает историю отверженной любви, коварной измены и разбитого сердца. Впрочем, здесь нет сюжета как такового, а содержание поэмы легко угадать из названия. Некоторый интерес представляет созвучие образа неотразимого и бессердечного соблазнителя, на которого, собственно, жалуется безымянная героиня, с фигурой Дон-Жуана, разнообразно представленной в национальных литературах XVI–XVII веков.

\*\* У. Шекспир. Тит Андроник. Пер. И. Курошевой.

Справедливости ради стоит отметить, что в первых трагедиях Шекспира его тоже еще нет, он лишь намечен, очерчен предварительно, наугад, чаще всего неуверенно, робко или противоречиво.

Жанр трагедии был настоящей проверкой творческой зрелости драматурга, его «заявкой» на серьезный статус в елизаветинском театре. Написать хорошую трагедию и заставить зрителей сострадать, оплакивать судьбы героев и переживать катарсис было гораздо сложнее, чем развеселить их: никудышную комедию еще можно было «вытянуть» за счет импровизации, буффонады; опытные исполнители могли свести все к фарсу, разбавить слабый текст игрой слов или шутливой перебранкой, тогда как посредственная трагедия была безнадежна: даже гениальный актер не смог бы спасти неудачный монолог, за счет исполнительского мастерства придав ему отсутствующую изначально глубину. Славы талантливого трагика было сложнее достичь, чем репутации хорошего комедиографа, зато она была прочнее. Кристофер Марло, не написавший ни единой комедии, при этом почитался кумиром елизаветинского театра за свои драмы, а Томасу Киду, чтобы прославиться, хватило всего одной пьесы, но в жанре трагедии — комедия не смогла бы обеспечить ему столь высокий статус в театральном мире. Елизаветинцы, конечно, любили и умели веселиться, однако публика выбрала в качестве любимого жанра трагедию (и чем кровавее, тем лучше), и драматургам приходилось с этим считаться. Вероятно, это была одна из причин, по которым Шекспир не спешил приниматься за написание трагедий — он присматривался к тому, что идет на лондонских сценах, следил за реакцией публики на обновление репертуара, возможно, выкраивал время для чтения (Овидия, Плутарха, Холиншеда).

В качестве «пробного камня» Шекспир пишет трагедию той разновидности, которая пользовалась у публики неизменным успехом — кровавую. В этом любимом елизаветинцами варианте жанра практически невозможно было сфальшивить, взять неверный тон, переусердствовать со «спецэффектами»: этот вид трагедии был стилистически «всеяден», в нем насилие уживалось с пародией, а любовная линия — с гротеском. Зрители, пришедшие посмотреть трагедию мести, жаждали сценической крови, и молодой Шекспир был полон решимости удовлетворить эту жажду с избытком. Так появился «Тит Андроник».

Если исследователи консервативного, академического толка обходят некоторые ранние комедии Шекспира недоуменным или снисходительным молчанием — по причине их неуклюжести, незрелости и вообще несоответствия «золотому стандарту» его гениального творчества, — то молчание становится скорбным или негодующим, когда речь заходит о трагедии «Тит Андроник». Нет более сладостной мечты у шекспироведа классической школы, чем мечта найти неопровержимые доказательства ошибочности атрибуции пьесы как шекспировской. Мог ли написать ее Шекспир, тот, кого современники называли «благородным», «медоточивым», «сладостным»? Тот, кто написал столь изящные комедии и такие глубокие философские трагедии? Многие критики отказываются верить этому. Содержание «Тита Андроника» столь грубо, низменно, жестоко, говорят они, что невозможно признать это произведение плодом гения Шекспира, хотя бы и молодого. Никакая незрелость не может оправдать столь чудовищное нагромождение ужасов. Только дурной вкус и примитивная фантазия могли породить трагедию такого рода, создать которую мог кто угодно, только не Шекспир. Так суммирует

критическую реакцию на «Тита Андроника» крупнейший советский шекспировед, А. А. Аникст, который, по большому счету, согласен со своими зарубежными коллегами. Такой же тон с трудом сдерживаемого возмущения присутствует в оценках другого мэтра отечественного шекспироведения, Л. Е. Пинского: «Нагромождение чудовищных злодеяний... сверхкровавая мелодрама».

Одним из способов вымарывания неугодного литературоведам текста из шекспировского наследия было отрицание роли Барда в создании трагедии. «Принадлежность “Тита Андроника” в целом Шекспиру, за год перед этим создавшего драму с таким мощным, почти трагическим характером, как Ричард III, оспаривается еще с конца XVII века. <...> Видимо, рука Шекспира-редактора в “Тите Андронике” лишь коснулась чужой пьесы, которую невозможно было существенно улучшить <...> К тому же все три прижизненных издания “Тита Андроника” почему-то вышли анонимно. “Ромео и Джульетта” поэтому надо признать, по сути, первой трагедией Шекспира»\*.

Традиция отказывать Шекспиру в авторстве «Тита Андроника», попутно обличая недостатки трагедии, была заложена драматургом и плагиатором Эдвардом Рэйвенскрофтом (1654–1707), который переделал пьесу в соответствии с собственными представлениями о благопристойности и выпустил ее на сцену под названием «Тит Андроник, или Похищение Лавинии» (1686). За столетия, отделяющие Рэйвенскрофта от Пинского, по пьесе успели пройти Сэмюэл Джонсон, Август Вильгельм Шлегель, Т. С. Элиот, Гарольд Блум, и все стремились подчеркнуть недопустимо низкий художественный уровень и невозможность того факта, что это убогое и низкопробное творение было написано Гением. В качестве

---

\* Л. Е. Пинский. Шекспир.

компромиссной версии сформировалась теория о соавторстве, но и она нередко сводилась к практически полному отрицанию шекспировского участия в написании пьесы. Главным кандидатом в соавторы и по настоящий день считается Джордж Пил, хотя выдвигаются также гипотезы о сотрудничестве с Марло или Кидом — поэтика «Тита Андроника», по мнению критиков, больше соответствует их «брутальной» творческой манере, чем «методичному» стилю Шекспира.

Не находя достаточно слов, чтобы выразить свое разочарование этим недоразумением в карьере драматурга, литературоведы переходят на язык цифр. «Криминальная статистика» становится преобладающим языком описания «Тита Андроника»: «Четырнадцать убийств, тридцать четыре трупа, три отрубленные руки, один отрезанный язык — таков инвентарь ужасов, наполняющих эту трагедию» (Аникст). «Двадцать трупов сыновей героя на сцене уже в начале действия, четырнадцать убийств в ходе действия (из них два детоубийства), три отрубленные руки (две у героя, одна у его дочери), изнасилование, отрезанный язык у героини, пирог с мясом детей в качестве угощения для матери — читатель готов воскликнуть вместе с несчастным Титом Андроником: «Когда же сну жестокому конец!»» (Пинский). «Четырнадцать убийств, из них девять на сцене, шесть отрубленных частей тела, одно изнасилование (или два, смотря как считать), одно захоронение живьем, один случай безумия и один — каннибализма; в среднем 5,2 злодеяния на каждый акт или одно на каждые девять строчек» (Кларк С. Халс).

Хотя язык цифр довольно красноречив и претендует на объективность, переход к подсчетам — не более чем риторическая уловка: в зеркале статистики большинство пьес Шекспира будут выглядеть нагромождением крова-

вых ужасов и чередой насильственных смертей. «Макбет» незначительно уступает «Титу Андронику» в количестве преступлений и жестокости, а «Гамлет» или «Король Лир» — в изощренности преступлений. Другие авторы трагедий мести тоже не слишком ограничивали себя в количестве проливаемой на сцене крови.

Практически все мотивы из «Тита Андроника», связанные с насилием и смертью, впоследствии используются в других произведениях. Отрубленные головы встречаются в «Мере за меру» и «Цимбелине», изнасилование (планируемое или совершенное) фигурирует в «Двух веронцах», «Мере за меру», «Перикле», «Цимбелине». Одна из самых ярких фигур в трагедии «Тит Андроник», готская царица Тамора, жестока и амбициозна, как леди Макбет, но чувственна, как Клеопатра. Заглавный герой, с легкостью жертвующий своими детьми ради политических убеждений — или, скорее, заблуждений, — отчетливо предвосхищает короля Лира, а образ мавра Арона впоследствии как бы распадается на два — злодея Яго и мавра Отелло. Соперничество братьев и борьба за власть — типичная ситуация не только для исторических хроник, но и для трагедий Шекспира («Гамлет», «Король Лир») и встречается даже в комедиях, например в «Как вам это понравится» и «Буре». Конечно, случай каннибализма, описанный в «Тите Андронике», беспрецедентен для Шекспира, зато в этой трагедии нет инцеста, как в «Перикле», убийства детей, как в «Макбете», групповых самоубийств, как в «Антонии и Клеопатре».

При близком рассмотрении становится очевидно, что Шекспир не просто мог — он не мог не написать такую пьесу, учитывая его возраст, еще неустоявшееся положение в театральном мире, причудливую елизаветинскую моду на кровавые драмы и круг текстов, подпитывавших вдохновение молодого драматурга. Жестокие

преступления, происходящие на сцене в трагедии «Тит Андроник», не являлись порождением фантазии начинающего трагика, напротив, они все были заимствованы из античной или современной Шекспиру елизаветинской литературы и были освящены традицией, оправданы своей давней историей.

История критики «Тита Андроника» иллюстрирует случай разительного расхождения зрительских симпатий и оценок литературоведов. В период появления пьесы на елизаветинской сцене публика еще не успела пресытиться кровавыми трагедиями и встретила новое творение молодого, но уже известного драматурга благосклонно. «Тит» практически затмил предыдущий «хит» елизаветинской сцены, «Испанскую трагедию», и оставался в действующем репертуаре еще не один год, что было исключением из правил и признаком большого успеха. В 1614 году Бен Джонсон язвительно и не без зависти констатирует в предисловии к своей пьесе «Варфоломеевская ярмарка», что «Иеронимо»\* и «Андроник» все еще считаются лучшими пьесами, на протяжении уже двадцати пяти или тридцати лет. Это замечание вносит некоторую путаницу в вопрос датировки «Тита Андроника», поскольку подразумевает, что пьеса появилась около 1589 года.

Дата написания первой трагедии Шекспира до сих пор представляет для литературоведов и историков загадку. Все возможные варианты датировки совпадают с исторически значимыми событиями в Англии и позволяют предположить, какой была общественная и культурная атмосфера, породившая к жизни первое трагическое творение Шекспира. Если Джонсон все же более-менее точен в своем наблюдении, то пьеса появилась вскоре

---

\* «Испанская трагедия» Кида имела подзаголовок «Иеронимо снова обезумел», поэтому иногда обозначалась просто как «Иеронимо».

после разгрома испанской Армады английским флотом под руководством Френсиса Дрейка. Эта триумфальная победа не смогла, однако, заставить англичан забыть о других событиях, происходивших в Лондоне и за его пределами и угрожавших спокойствию и безопасности страны. Поражение Армады было лишь одним из эпизодов многолетнего противостояния Испании и Англии, ставшего еще более ожесточенным после неудачного брака Марии Тюдор и испанского принца Филиппа. Королева Елизавета опасалась диверсий со стороны давнего врага своей страны и отовсюду ожидала измены и предательства. Немало тревог принесло королеве также недовольство католиков, желавших видеть на английском престоле Марию Стюарт.

Как показывает история, опасения Елизаветы были небеспочвенными — ее правление было омрачено десятками заговоров, обнаруженных лишь благодаря бдительности Тайного совета и разветвленной сети шпионажа. Возможной дате создания «Тита Андроника» предшествовало раскрытие одного из самых крупных заговоров против Елизаветы, имевшего своей целью возвести Марию Стюарт на английский престол. Тринадцать мятежников во главе с Энтони Бабингтоном были казнены, а части тел четвертованных преступников размещены на всеобщее обозрение по всему Лондону. Не менее запоминающимся событием становится для англичан казнь самой Марии Стюарт, которая стала финальным аккордом в многолетней и драматичной истории отношений двух королев. В судьбе Марии Стюарт немалую роль сыграли предательство, измены и заговоры — тема, многократно отраженная во многих произведениях Шекспира, а в трагедии «Тит Андроник» — основа интриги. Хотя лишь немногие факты свидетельствуют в пользу более ранней датировки пьесы, можно предположить, что основы проблематики и некоторые



перипетии сюжета сформировались именно в этот период, богатый для Англии историческими потрясениями.

Есть и другие предположения относительно даты создания «Тита Андроника». Они опираются на запись в дневнике Филиппа Хенслоу о постановке этой пьесы в 1594 году. Вероятно, эта постановка была первой, так как ей предшествовал период эпидемии и роспуска театров — мрачное и гнетущее время, с учетом того, что чума унесла примерно семнадцать тысяч жизней. Жизнь в охваченном паникой и унынием Лондоне была почти невыносимой, казалось, что сам воздух пропитан запахом разложения и смерти — и страхом. Елизавета опасалась новых заговоров, Тайный совет осуществлял аресты, пытки, допросы с целью предотвращения государственной измены. Автор «Испанской трагедии» Томас Кид был арестован в 1593 году. Перенесенные в тюрьме страдания подорвали его здоровье и морально уничтожили талантливого писателя, не успевшего толком раскрыть свой потенциал. За эти два-три года, в течение которых Шекспир, возможно, обдумывал свою первую трагедию, театральный и литературный мир Лондона понес еще две невосполнимые потери. В 1592 году умер Роберт Грин, а примерно через год был убит Кристофер Марло. Вскоре умер и Кид, морально и физический уничтоженный перенесенными в тюрьме пытками.

Нетрудно представить себе тревожную, мрачную атмосферу, царившую в Лондоне в те годы, когда был написан «Тит Андроник». Сложнее понять другое — как Шекспир в такое время вообще находил в себе силы и вдохновение писать комедии\*. Очевидно, что он черпал

---

\* За первый период своего творчества, с начала 1590-х по 1600 год, Шекспир написал — даже с поправкой на погрешности датировки и атрибуции — не меньше десяти комедий и всего три трагедии («Тит Андроник», «Ромео и Джульетта», «Юлий Цезарь»).

свое вдохновение для разных жанров из разных источников (как жизненных, так и литературных). При создании «Тита Андроника» Шекспир обратился к произведениям, которые уже успели обеспечить его идеями и сюжетами для нескольких произведений, но еще не исчерпали свой потенциал в этом отношении; в первую очередь это «Метаморфозы» Овидия, а также трагедии Сенеки, в частности «Фиест».

Овидиевские истории Актеона и Филомелы вплетаются в смысловую и сюжетную ткань «Тита Андроника» и служат лейтмотивом всего произведения, показывая, как беззащитны люди перед лицом страданий и бед, как иллюзорны счастье и благополучие, как изменчива судьба. Отсылка к поэме Овидия помогает Шекспиру продемонстрировать, насколько тонка грань между человеческим и животным началами, заключенными в пределах одного существа, с гордостью объявившего себя «царем природы» и «мерой всех вещей». Актеон, превращенный в оленя, был разорван собственными собаками. Именно такая участь ожидает Тита Андроника — его уничтожат те, кто уступал ему и в статусе, и в благородстве и должен был служить ему, а не решать его участь\*. Тит символически уподобляется оленю: как и это могучее и благородное животное, римский полководец превратится в загнанного зверя и попадет в западню.

С затравленным животным сравнивается и дочь Тита, Лавиния, которую во время охоты ждет страшная участь — враги отца изнасилуют ее прямо на трупе убитого мужа и отрубят руки и язык, чтобы несчастная не смогла поведать о виновниках своего бесчестия. Отождествление образа Лавинии с ланью (серной) возника-

---

\* «...Он же бежит по местам, где сам преследовал часто, / Сам от своих же бежит прислужников!» (Овидий, Метаморфозы, III, 228–229. Пер. С. В. Шервинского.)

ет, когда сыновья императрицы Таморы обсуждают, кому достанется дочь Тита\*. Главный злодей пьесы, мавр Арон, тоже подчеркивает сходство будущей жертвы и беззащитной лани, усиливая наметившуюся антитезу героев-охотников и героев-жертв, на которой будет дальше строиться система персонажей:

*Лесные чащи глубоки, обширны,  
И много там пустынных уголков,  
Природой созданных для злодеяний;  
Туда сманите лакомую лань,  
С ней справьтесь силой, если не словами\*\*.*

Безмолвие Лавинии, которой после изнасилования отрежут язык, будет лишь усиливать эту зооморфную параллель. Это подчеркивают и дядя, и отец девушки.

Марк:

*... я повстречал ее в лесу,  
Где в поисках убежища блуждала  
Она, как насмерть раненная лань.*

Тит:

*О лань моя! Тот, кто ее изранил,  
Меня сильнее, чем смертью, поразил.*

Бессловесная, слабая, беззащитная, как лань, она в итоге будет принесена собственным отцом в жертву его представлениям о чести и отмщении.

---

\* «Надеемся без псов и без коней / Мы лакомую лань загнать верней», «Иль не умел ты серну уложить / И унести под самым носом стражи?»

\*\* Пер. И. Курошевой.

В трагедии «Тит Андроник» женские образы соответствуют двум типам в рамках уже намеченной в ранних пьесах Шекспира дихотомии — хищницы (Тамора, которую сравнивают с пантерой, Маргарита Анжуйская — тигрица) и жертвы (Лавиния). «Укрощение строптивой» пародийно использует эту схему, ставя под сомнение ее очевидность. На первый взгляд сестры Катарина и Бьянка относятся к героиням разного типа: старшая — «дикая кошка», хищная птица, «ведьма», а младшая — кроткая голубка, но к развязке ситуация меняется на противоположную: Кэт «укрощена», а Бьянка только начинает «выпускать коготки».

Зоо- и орнитоморфные параллели к образам персонажей напоминают об их мифологических и литературных прототипах; если Лавиния сравнивается с ланью напрямую, то ее судьба является прямой отсылкой к истории Филомелы, изложенной у Овидия и кочующей по текстам поэтов Средневековья и Возрождения. Рассказывая Таморе о предстоящем убийстве Бассиана и насилии над Лавинией, Арон называет последнюю Филомелой, отсылая читателя в очередной раз к тексту овидиевских «Метаморфоз» (Книга VI, 412–674). С Филомелой сравнивает Лавинию и Марк, когда видит ее после случившегося с ней несчастья:

*Лишь языка лишилась Филомела  
И вышила рассказ свой на холсте.  
Но у тебя возможность эту взяли,  
Хитрейшего ты встретила Теряя:  
Он отрубил прекрасные персты,  
Что выткали б искусней Филомелы.*

Чтобы развеять последние сомнения в тесной связи своего произведения и «Метаморфоз» Овидия, Шекспир

напрямую указывает на древнеримскую поэму как на источник сюжета о Лавинии. Книга Овидия появляется в трагедии в качестве улики — обезображенная девушка с ее помощью пытается навести родных на след преступников.

Тит

*Ты видишь, как листы перебирает?  
Помочь бы ей...  
Что хочет отыскать? — Прочешь тебе  
Трагический рассказ о Филомеле,  
Предателе Терее и насилье;  
Боюсь — в том корень и твоей беды.  
<...>  
Была ль настигнута ты так же, дочь,  
И обещана, как Филомела,  
В дремучем и безжалостном лесу?*

Шекспир на данном этапе творчества полон решимости превзойти предшественников и соперников — античный сюжет он дополняет еще более ужасающими деталями: Хирон и Деметрий, изнасиловавшие Лавинию, отрезают ей не только язык, но и руки, лишив ее даже той возможности искать помощи, что была у Филомелы\*. Этот варварский акт завершает метаморфозу героини: бессловесная, безрукая, Лавиния в своей невыразимой муке ближе к агонизирующему раненому животному, чем к человеку.

Чем же заслужили герои трагедии такую чудовищную судьбу? Что сделало Тита и его детей жертвами такой изуверской жестокости со стороны врагов? Ответ, пред-

---

\* Героиня овидиевской истории (и соответствующего мифа) выткала историю своего бесчестия на ковре (по другим версиям — вышила) и таким образом сообщила о случившемся сестре.

лагаемый драматургом, звучит неутешительно, однако отвечает древней, еще аристотелевской концепции трагического героя: как правило, он сам — виновник своих бед. Со временем Шекспир отшлифует, усовершенствует этот принцип, доведя его до виртуозного уровня в трагедии «Макбет», где заглавный персонаж является одновременно и протагонистом, и антагонистом пьесы, то есть конфликт практически полностью перенесен в сознание (*consciousness*) героя, точнее, его совесть (*conscience*).

На этапе создания «Тита Андроника» Шекспир еще не окончательно утвердился в своей концепции трагического героя, поэтому мы не видим в пьесе всех знакомых нам по зрелым трагедиям этапов его нравственной эволюции (от рокового заблуждения и духовной слепоты до прозрения ценой страшных потерь, страданий и гибели). Тит как персонаж во многом еще является наследником более примитивных и прямолинейных в этическом плане кровавых трагедий; его главная задача — осуществить месть за нанесенные обиды, и его образ практически полностью подчинен этой задаче.

Хотя трагедия «Тит Андроник» относится к римскому циклу шекспировских пьес, Рим здесь — весьма условный образ, а сам Тит вообще вымышленный персонаж. Полководец с таким именем и хоть сколько-то похожей судьбой не упоминается ни в одном из источников, к которым прибегал Шекспир при создании своих римских трагедий (чаще всего — к «Сравнительным жизнеописаниям» Плутарха и трудам Тита Ливия). В отличие от таких персонажей, как король Лир, Гамлет и Макбет, у которых были отдаленные исторические прототипы, а также ряд сценических воплощений, образ Тита Андроника, скорее всего, является творением самого Шекспира.

Тит — римский полководец, чья жизнь прошла в военных походах и битвах с варварскими племенами. Рим воплощает для него величие и силу, и он гордится тем, что немало способствовал процветанию «вечного города». На полях сражений Тит потерял двадцать сыновей, но его утешает, что все они похоронены в усыпальнице около Капитолия как почетные защитники отечества. В своей слепой, беззаветной преданности Риму полководец верит, что его сыновьям выпала наилучшая участь, которой только может удостоиться смертный. Первые слова Тита, который вернулся из очередного похода с телом еще одного сына, — не столько о горечи утраты, сколько о радости возвращения: «Андроник прибыл, лаврами повит, / Приветствовать отчизну со слезами, / Слезам счастья о возврате в Рим».

В своем рабском служении Риму Тит готов на жестокость и даже бесчеловечность: он соглашается на варварское жертвоприношение одного из захваченных готов, и пленника убивают на глазах у его матери (царицы Таморы). Для Тита мужество и патриотизм стоят выше милосердия и родственных чувств. Недрогнувшей рукой он закалывает собственного сына, выступившего против нового правителя. На примере образа Тита можно увидеть направление дальнейших этических и философских поисков Шекспира: в его характере можно заметить пунктирно намеченные своеволие короля Лира, максимализм Отелло, гордыню Кориолана, фанатизм Брута. Трагедия самого Тита — прежде всего в его душевной слепоте, не позволяющей ему заметить, что город, которому он служит, лишь мираж, а самое важное, что у него было — своих детей, — он погубил собственными руками, принес в жертву во имя иллюзорной идеи. Город, в который возвращается Тит после похода, превратился в арену междоусобной распри, расколовшей город на два

лагеря. Понятия справедливости, гармонии, иерархии, с которыми Тит ассоциировал Рим, утратили свое значение, и столица империи стоит на пороге братоубийственной войны: два наследника умершего правителя, Бассиан и Сатурнин, с оружием в руках готовы добывать себе власть. Младший, Бассиан, объявляет своим девизом «справедливость, умеренность и благородство», но за Сатурнином право первородства, поэтому Тит принимает его сторону, не допуская и мысли о нарушении традиции. Сама ситуация спора о власти символизирует кризисное состояние государства, утрату гармонии и порядка, грядущий хаос, что для современников Шекспира было одной из самых злободневных и пугающих проблем. Сюжет о расколе между братьями, который угрожает спокойствию государства, снова и снова появляется в трагедиях и хрониках Шекспира, и даже римские декорации не смогли бы замаскировать актуальность этой темы для драматурга и его зрителей.

В начале трагедии Тит все еще уверен в незыблемости порядка и справедливости в Риме и отказывается от единственной возможности спасти город и свою семью — самому стать правителем, согласно желанию народа. Единственная награда, которую готов принять полководец, — почетный статус защитника города, однако у Тита не будет времени им насладиться. Первый же поступок нового правителя (он выбирает в жены предводительницу варваров) перечеркивает все жертвы и заслуги старого воина, превращая Тамору, пленную готскую королеву, в правительницу Рима и делая Тита уязвимым для ее мести. Недальновидность, надменность, сладострастие Сатурнина должны были служить Титу предупреждением о том, что нравы и моральные устои правящего сословия изменились в худшую сторону. Однако он по-прежнему склонен идеализировать Рим



и все, что с ним связано, и не замечает, что сам отдал жестокому и недалекому гордецу власть, тем самым ускоряя крах и распад той державы, которой так поклонялся.

Показательна клятва, которую Сатурнин лицемерно дает в знак благодарности Титу за отданные голоса граждан: «И если я забуду / Малейшую из тех заслуг бесценных, / Вы, римляне, забудьте верность мне». Новоиспеченный правитель не собирается исполнять свои обещания — значит, и на преданность своих подданных не рассчитывает, полагаясь лишь на жестокость и силу. При этом Сатурнин — не источник нравственной болезни Рима, а ее симптом, тогда как Тит видит в его поведении лишь прискорбную несдержанность, хотя своего сына убивает за меньшее.

Заколотый рукой отца Муций — лишь первая из жертв, которые полководец должен будет принести в уплату за прозрение. На глазах у Тита разрушается вся система ценностей, составлявших основу его жизни. Пленная царица готов, являвших для Рима главную угрозу извне, становится императрицей, и ради нее Сатурнин отвергает дочь Тита, благородную римлянку; его сыновей, сражавшихся за родину, император называет «спесивыми изменниками» и обвиняет в сговоре с Бассианом, а услуги самого Тита с презрением отвергает, как бы аннулируя годы его верной службы. Однако полководцу трудно расстаться со своими иллюзиями и признать свои принципы ошибочными. Даже после первого унижения, причиненного ему Сатурнином, Тит не желает принять заступничество и поддержку Бассиана, так как считает себя опозоренным им. Он также отказывается выразить сожаление из-за убийства сына и запрещает хоронить «изменника» в семейной усыпальнице Андроников, опасаясь, что это повредит многовековой славе

их фамилии. Даже коленопреклоненные мольбы брата и оставшихся сыновей не могут смягчить гордыню Тита, и он продолжает считать, что главным унижением и несчастьем этого дня было недостойное поведение его сыновей, не осознавая сгущающихся над его головой туч: «Встань, Марк, я дня ужасней не знавал: / Я сыновьями в Риме опозорен». Кроме того, он верит, что Тамора, внезапно возвышению которой он невольно способствовал, достойно вознаградит его, забывая, что подверг ее унижению, приведя в Рим как трофей, а затем ранил ее в самое сердце — убил ее сына. Тит отнюдь не глуп, но он продолжает жить в идеальном мире таких понятий, как долг, справедливость, патриотизм, самопожертвование, тогда как Рим вокруг него захлестывают корысть, жестокость, подлость и лицемерие.

Хотя центром заговора вокруг Тита кажутся Сатурнин, Тамора и ее любовник Арон, важны не отдельные личности и даже не мотивы их поступков. Шекспир рисует в пьесе неразрывный круговорот пороков и страстей, который не знает победителей или побежденных — в итоге каждый получает по заслугам. Сатурнин, стремившийся к власти любой ценой и презирающий благородство и самоотверженность Тита, превращается в марионетку в искусных руках Таморы, становясь посмешищем всего Рима. Сама готская царица, властолюбивая и мстительная, не может преодолеть своего влечения к мавру Арону, и эта любовная связь приводит ее на грань разоблачения и краха. Гибель царицы предопределена ее гордыней и самолюбием — уверенная в собственной неуязвимости и превосходстве над поверженным врагом, царица принимает приглашение Тита на пир, где происходит кровавая развязка (Тит угощает ее пирогом с останками ее сыновей, а затем закалывает).

Несмотря на то что Тамора и воплощает характерный для Шекспира драматический тип роковой женщины, властолюбивой и надменной красотки, она не может претендовать на звание главной злодейки пьесы. В центре всех заговоров, интриг и злодеяний находится другая фигура, слишком колоритная, чтобы Шекспир упустил возможность сделать на ней акцент, — пленный мавр Арон.

Этническая принадлежность героя, как и в случае с Отелло и евреем Шейлоком («Венецианский купец»), служит для современных читателей и критиков источником определенного дискомфорта. Однако во времена Шекспира общество было весьма далеко от идеи толерантности, поэтому предпочитало называть вещи и явления своими именами и определять их статус, исходя из этих имен. Поэтому мавр был мавром и воспринимался как представитель экзотической, чуждой, а зачастую и враждебной культуры, что Шекспир прекрасно осознавал и эксплуатировал в своих пьесах\*. Он даже делает дополнительные акценты на идее «черноты», связанной не только с внешностью, но и с сущностью его персонажа.

Черный цвет присутствует в трагедии в двух измерениях — визуальном, как элемент сценического воплощения замысла драматурга, и вербальном, в репликах персонажей. Как следует из авторских ремарок, черный цвет

---

\* «Черноту», в том числе как расовый признак, использовали для достижения определенных эстетических эффектов и другие драматурги. Бен Джонсон, желая угодить капризу королевы Анны, пожелавшей участвовать в постановке на какую-нибудь экзотическую тему, написал для придворного театра аллегорическую пьесу «Маска черноты» (1605). В ней обсуждалась связь смуглого оттенка кожи и отрицательных черт характера и превосходство светлого цвета лица над темным. Англичане знали толк в расовых предрассудках!

«заявлен» на сцене с самого начала пьесы. Первое действие трагедии происходит на фоне Капитолия, при большом собрании народа, и драматург стремится создать впечатление шумной и пестрой толпы, упоминая барабаны и разноцветные флаги. Однако эта пестрота разительно контрастирует с траурным фоном — на заднем плане видны гробницы Андроников. Мотив траура и смерти усиливается и превращается из фонового в доминирующий, когда на сцене появляется Тит Андроник и вносят гроб, покрытый черным\*. Тит должен был бы заметить, что внимающая ему публика не носит траурных одежд, но полководец пока еще верит, что Рим по достоинству ценит заслуги его семьи и оплакивает его утрату. На этом этапе в палитру цветов, присутствующих на сцене и отраженных в речах персонажей, добавляется красный — цвет крови: Тит и его сыновья приносят в жертву одного из сыновей Таморы, царицы готов, изрубив его тело и возвращаясь на сцену с окровавленными мечами.

Этот мрачный фон, созданный цветами смерти и траура, особенно эффектно оттеняет белизну и чистоту паллия (торжественного одеяния), который предлагает Титу его брат, Марк Андроник. Трибун передает Титу белый наряд от имени народа, который желает избрать его правителем Рима. Согласие Тита могло бы уберечь Рим от зреющей распри, однако полководец всегда видел себя слугой Рима, а не его правителем, и под предлогом преклонного возраста отказался от поста. Его решение повлечет за собой трагические последствия как для него самого и его семьи, так и для государства.

---

\* Того же эффекта Шекспир добивается в первой части «Генриха VI», которая открывается сценой оплакивания умершего короля.

В то время как белый цвет отражает честность и благородство Тита, образ его антагониста задан темными и мрачными тонами. Когда Тит в сопровождении сыновей и захваченных готов появляется на сцене, внимание публики не может не привлечь один из пленников, чернокожий Арон (в списке действующих лиц он упоминается как «Мавр, любовник Таморы»). В течение первого акта он лишь молча сопровождает Тамору, но его присутствие на сцене, даже безмолвное, сообщает происходящему зловещий характер, создавая дополнительную интригу.

Во втором акте герои начинают обращать внимание на соответствие внешности Арона и его характера, и озвучивает эту мысль Бассиан:

*Твой черный киммериец, королева,  
Поверь мне, запятнает честь твою  
Позорным, грязным, гнусным цветом тела.  
Зачем бы удалилась ты от свиты,  
Со снежно-белого сойдя коня,  
И забрела в глухое это место  
В сопровожденье мавра-дикаря,  
Коль не была б влекома низкой страстью?*

Мавр иносказательно назван здесь «смуглым киммерийцем»: согласно «Одиссее» Гомера, киммерийцы (киммериане) населяли территорию к северу от Греции, которая пребывала в полной темноте («Одиссея», XI, 14–19). В английской литературе XVI–XVII веков название этого народа и самой страны использовалось для создания образа беспросветного мрака или тьмы, в том числе в переносном смысле, мрака невежества и бездушия. Этот образ должен был служить Таморе предупреждением об угрожающей ей опасности нравственного падения, исходящей от Арона.

Бассиану вторит Лавиния, которая сравнивает Арона с вороном: «...пусть любовью, / Как ворон черной, тешится она». Это сравнение подчеркивает не только цвет кожи мавра, но и наличие в его характере тех качеств, которые традиционно приписываются ворону в литературе и фольклоре. В произведениях самого Шекспира образ ворона встречается довольно часто и почти во всех случаях несет с собой негативную семантику — он предвещает беду, символизирует зло и насилие, ассоциируется с коварством и жестокостью (например, «Троил и Крессида», II, 3; «Макбет», I, 5).

Когда Арон начинает воплощать свои жестокие замыслы, главным цветом на сцене становится красный: Бассиан убит, Лавинии отрубили руки и отрезали язык, Тит отрубает себе руку, чтобы спасти сыновей, но эта жертва была напрасной, так как Арон уже подстроил их казнь, и вестник приносит безутешному отцу их головы. Хотя критики нередко отмечали избыточность насилия и жестокости в этих сценах, они, бесспорно, способствуют еще более эффектному раскрытию характера Арона, в котором трудно не узнать будущего Яго. Словно искусный кукловод, он манипулирует остальными персонажами, решая их судьбу или превращая их в инструмент для воплощения своих планов.

При создании образа Арона Шекспир задействовал легкоузнаваемые, понятные елизаветинскому зрителю коннотации черного цвета, использовавшиеся еще в средневековом театре. Инфернальные черты, присущие его характеру, продолжают развиваться на протяжении пьесы. Список его преступлений, совершенных на глазах у публики или за сценой, поражает своей жестокостью и изобретательностью, поэтому Люций, с ужасом и отвращением внимая самодовольному рассказу мавра, прямо указывает на сатанинскую природу мавра:

*Так знай же, это воплощенный дьявол,  
Лишивший Тита доблестной руки, —  
Жемчужина очей императрицы;  
А это пылкой страсти гнусный плод —  
Куда снести ты думал, белоглазый,  
Подобье хари дьявольской своей?*

Все проявления бесчеловечности Арона контрастируют с его неожиданно нежными родительскими чувствами, выраженными по адресу сына, незаконнорожденного отпрыска императрицы. Но и здесь в основе отеческой гордости Арона лежит его уверенность в превосходстве цвета кожи, который унаследовал ребенок, над остальными, поэтому приветствием для новорожденного становится подлинный гимн черному цвету, произнесенный Ароном:

*Цвет черный лучше всех других цветов:  
Он отвергает все цвета другие.  
Не обелить всем водам океана  
Вовеки черных лебединых лап,  
Хоть он их оmyвает непрестанно.*

В сыне он видит «свою печать», наследника и продолжателя своих черных замыслов, и готов на любые жертвы, чтобы сохранить ему жизнь — так, ребенок оказывается «крещен» кровью убитой кормилицы, которая могла раскрыть тайну его происхождения. Черный и красный на протяжении пьесы доминируют в художественной палитре пьесы и создают неповторимую атмосферу кровавой драмы, столь любимой елизаветинской публикой. Однако Шекспир не довольствуется традиционными способами передачи черного цвета в пьесе, используя богатые коннотациями сравнения и параллели, мифологические аллюзии, противопоставления и каламбур.

Впоследствии Шекспир использует более сложную палитру значений черного цвета, отказавшись от его прямолинейного отождествления со злом и виртуозно

обыгрывая контраст черного и белого в своих зрелых пьесах. В трагедии «Отелло» образ чернокожего злодея как бы распадается, разводится Шекспиром на два персонажа: чернокожего Отелло, который не является злодеем, и злодея Яго, который не является чернокожим. Стереотип о корреляции черного лица и такой же души, унаследованный елизаветинской трагедией от средневекового моралите, в «Отелло» используется Шекспиром более тонко: фактически он нарушает привычные зрительские ожидания, возникающие при виде темнокожего персонажа на сцене, тем самым заостряя внимание на проблеме несоответствия видимости и сущности.

Арон во многих отношениях — лишь набросок к характеру Яго: его образ слишком прямолинеен, нарочит, почти аллегоричен; в отличие от «макиавеллиста» Яго, он не проповедует никакой философии. Арон лишен привязанностей и слабостей, зато наделен умом, коварством и жестокостью сверх меры. Его влечет идея неограниченной власти, а также роскошь и богатство, но есть нечто в характере Арона, что уже предвещает образ Яго и объясняет истинные мотивы его поступков: он творит зло из любви ко злу, ради самой возможности творить его. Лучше всего Арона характеризуют его собственные слова: «...если я хоть раз свершил добро, / От всей души раскаиваюсь в этом». У него нет личных счетов к Титу, однако он презирает те ценности, которыми руководствуются члены семейства Андроников: благородство, чистоту, преданность, доблесть.

Тит и Арон предстают абсолютными антиподами в пьесе, и хотя зло в лице мавра потерпело поражение: он приговорен к страшной казни, — нравственной победы в трагедии не одержал никто. Тит Андроник, осознав, что стал жертвой коварства своих противников, начинает действовать их же методами и в итоге сплетает искусную паутину



интриги и мести, достойную самого Арона. Он заманивает и убивает сыновей царицы, чтобы запечь их тела в пирог — главное блюдо на пиру, который станет последним для Таморы, Сатурнина, Лавинии и самого Тита. Осуществляя жестокую месть, Тит не обретает покоя или душевного прозрения. Этот финал, лишенный подлинного катарсиса, отличает «Тита Андроника» от более зрелых трагедий Шекспира, где заглавные герои — Гамлет, Отелло, король Лир — осознают свои ошибки и ту цену, которую заплатили за свои заблуждения, и принимают смерть как некое искупление и примирение с высшим законом справедливости. Тит же умирает, одержимый местью и ненавистью, его последние слова — о бесчеловечном преступлении, которое он спланировал и с успехом осуществил; он стремится насладиться своим отмщением.

Поспешность и ошибочность поступков Тита становится очевидной в свете того обстоятельства, что его сын Люций, изгнанный из города, сумел завоевать доверие готов и возглавил их войско, идущее на Рим. Шекспир предлагает интересный парадокс: нападение варваров было необходимо для избавления Рима от внутреннего, духовного варварства, проникшего в город, словно зараза. Готы, как они показаны в пьесе, были свободны от тех веками навязанных правил, законов и требований, жертвой которых стал Тит Андроник. Варвары в изображении Шекспира далеки от понятий гражданского долга, беззаветного служения высшим идеям, зато они знали цену родственным связям, и семья для них значила больше, чем для римского полководца, в котором годы службы вытравивали человечность, снисходительность, милосердие.

Шекспир подчеркивает это двумя композиционно симметричными моментами в пьесе. В начале трагедии мы видим, как Тамора, забывшая гордость, умоляет у ног Тита пощадить ее сына. Однако Тит непреклонен — чадом

люблю Таморы противопоставлены его гордыня и принципиальность: он не только приносит пленника в жертву на глазах у матери, но и убивает собственного сына, защищая то, что считает законом. Это проявление варварства и бесчеловечности повторяется в конце пьесы, когда Тит на пиру убивает собственную дочь, так как ее увечья напоминают ему о бесчестии и позоре. Практически в это же время Арон, которого все считают бессердечным, с риском для жизни покидает Рим и пробирается к готам, чтобы спасти своего ребенка. Благодаря этим контрастам граница между понятиями «римское» и «варварское» в пьесе размывается, превращаясь из географической и этнокультурной категории в этическую и нравственную.

Еще одна оппозиция, лежащая в основе проблематики пьесы и определяющая принцип построения системы персонажей, — животное и разумное (культурное) начало в человеке. Для эпохи Возрождения, в рамках которой создавался этот текст, очень актуальным было противопоставление природного, естественного (*Natura*) культурному, облагораживающему воздействию (науки, образования, искусства) (*Cultura*). При этом подлинная гуманистическая гармония в рамках одной личности мыслилась как равноправный союз двух начал. Враги Тита позволили диким, животным, низменным страстям возобладать над нравственностью, разумом, честью, тогда как Тит, избрав высшее служение, уничтожил в своей душе естественные, заложенные природой привязанности, забыл о снисходительности к слабостям других, что привело его к гордыне и бессердечию. Впоследствии его заблуждение разделит король Лир, в состоянии душевной слепоты презревший отеческий долг в угоду своему честолюбию и гордыне. Однако Лира Шекспир подводит к моменту наивысшего прозрения, катарсиса, а Тита — нет.

Обстоятельства смерти Тита не позволяют предполагать, что он понял истинный смысл произошедших с ним несчастий и осознал свою роль в этих событиях. Однако на сцене остается Люций, сын Тита, который на протяжении пьесы проявлял качества, недостающие отцу: терпимость, пронизательность, отсутствие фанатичного преклонения перед Римом, а главное — способность к прощению и милосердию. Видя любовь мавра к сыну, Люций мог бы усугубить страдания злодея, приказав казнить ребенка Арона. Именно такому мучению — наблюдать страдания и смерть детей — подверг Арон самого Тита, однако Люций разрывает порочный круг мести и жестокости, оставляя ребенка в живых. Этот поступок выглядит спорным в исторической перспективе, ведь повзрослевший отпрыск императрицы может в будущем предъявить претензии на власть (частая тема исторических хроник) или захочет отомстить за казненных родителей («задел» для возможной трагедии мести), однако Люций предоставляет судьбе определить правильность его решения. Важно лишь то, что правление нового императора, выбранного всем народом, начинается с акта милосердия, и этот же урок должен усвоить его сын, внук Тита, который должен будет стать его наследником. Как и все англичане на тот момент, Шекспир хотел бы видеть преемником Елизаветы мудрого, гуманного, милосердного монарха, который учел бы опыт предшествующих эпох и мог бы внять предостережению, заложенному в словах одного из персонажей «Тита Андроника»:

*О, дайте научить вас, как собрать  
В единый сноп разбитые колосья  
И в плоть одну разрозненные члены,  
Чтоб сам себе не стал отравой Рим,  
И он, пред кем склоняются державы,  
В отчаянье, как жалкий отщепенец,  
Постыдно не покончил сам с собой. (V, 3)*

Даже не заменяя «Рим» «Лондоном» в этих строках, можно понять, насколько глубоко волновали молодого драматурга проблемы власти, справедливости, милосердия и человечности. К сожалению, поэтическое воззвание Шекспира осталось не услышанным: менее полувека отделяет дату написания «Тита Андроника» от начала гражданской войны в Англии, разгоревшейся в том числе из-за непродуманной и своевольной политики Якова I и его наследников. Так пьеса, которая одними критиками воспринималась как шекспировский «фальстарт» в жанре трагедии, другими — как пародия на драму мести, в итоге оказалась вполне серьезной попыткой молодого драматурга отразить растущее в Англии внутреннее напряжение, предвещавшее неизбежную катастрофу государственного масштаба. Впрочем, ни возможной пародийности пьесы, ни ее чисто елизаветинской экстравагантности это не отменяет. В любом случае, Шекспир не планировал останавливаться на достигнутом, но и не спешил радикально менять жанровую направленность своего творчества.

## **8. «Вражды минувших дней раздор кровавый...»\***

Хотя «Тит Андроник» был принят публикой восторженно, Шекспир не торопился снова обращаться за вдохновением к Мельпомене. Возможно, как автор он все еще чувствовал себя не слишком уверенно в жанре трагедии, или не находил пока подходящего материала для новой пьесы, или его собственное настроение не располагало к созданию мрачных произведений с печальным фина-

---

\* У. Шекспир. Ромео и Джульетта. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

лом. Середина 1590-х годов была в его творчестве самым плодотворным периодом — комедии появлялись из-под его пера одна за другой, он дописывал цикл сонетов и продолжал сочинять исторические хроники. В них тема распри, вражды, конфликта возникала уже в силу своего материала, однако она странным образом обнаруживается у Шекспира даже в комедии, хотя здесь разрешается без человеческих потерь и к обоюдному удовольствию всех участников. Это не противоречит идущим еще от Античности требованиям жанра: персонажи комедии подвергались разного рода испытаниям, зачастую незаслуженным, которые увенчивались благополучной развязкой, опять же, не всегда мотивированной логикой поведения действующих лиц. В этом комедия диаметрально отличалась от трагедии, в которой реализовывалась прямо противоположная схема. Путь главного героя начинался с точки относительной стабильности (так, Эдип в пьесе Софокла предстает перед зрителями в образе всеми чтимого царя, спасителя города; Агамемнон у Эсхила в одноименной трагедии — триумфатор, с победой вернувшийся домой), однако развитие действия ведет к необратимой катастрофе, которую герой сам вызвал своими поступками и которая приводит его к гибели, позволяющей искупить трагическую вину и восстановить вселенское равновесие.

Шекспир сохраняет традиционную для комедии схему развития сюжета, однако более тонко «аранжирует» все его элементы. Даже в самой жизнерадостной и беззаботной из его пьес всегда присутствует угроза близкой беды или смертельной опасности. Она подобна нотке горечи в бокале вина или острому шипу, скрывающемуся под нежными цветочными лепестками. Без этого трудноуловимого компонента царящее в его пьесах веселье напоминало бы лишь безудержный и бесшабашный

фарс. Как правило, у Шекспира угроза направлена не только на персонажей — она как бы разлита в самой атмосфере пьесы, бросает мрачную тень на веселый и жизнерадостный мир всего произведения.

К примеру, в «Комедии ошибок» отцу разлученных близнецов угрожает смертная казнь, потому что два города (Эфес и Сиракузы) находятся в состоянии открытой вражды. Монолог Герцога, открывающий действие, описывает ситуацию, которая вполне достойна трагедии:

*Вражда, раздор родились из обиды,  
Которую нанес ваш злобный герцог  
Купцам, почтенным нашим землякам:  
Им не хватило золота на выкуп  
Своих голов, и был тогда скреплен  
Его декрет их кровью; с той поры  
И мы к вам потеряли состраданье\*.*

Сюжет комедии «Бесплодные усилия любви» (1594–1595) тоже вращается вокруг политического спора, чреватого военным конфликтом двух государств: отцы главных героев, прежний правитель Наварры и французский монарх, заключили сделку, предметом которой были крупный денежный займ и Аквитания. Принцесса и влюбленный в нее Фердинанд вынуждены выяснять одновременно любовные отношения и государственные вопросы. Оба аспекта их отношений развиваются напряженно, и в качестве сюжетного аналога *deus ex machina* выступает смерть отца принцессы, разрешающая политическую часть конфликта и отдаляющая по времени развязку любовной линии.

Следующая по дате написания комедия, «Сон в летнюю ночь», казалось бы, является одной из самых жизне-

---

\* Пер. А. Некора.

утверждающих пьес — и не только в творчестве Шекспира, но и вообще в истории жанра. Однако центральное событие комедии, свадьба Тезея и Ипполиты, была, с учетом мифологического контекста, одним из эпизодов продолжительной и кровопролитной войны, а сам союз афинского царя и предводительницы амазонок строился на принуждении и насилии: «Тебя мечом я сватал, Ипполита, / Твою любовь жестокостью снискал»<sup>\*</sup>. Хотя Тезей в пьесе предстает куртуазным женихом и нежным супругом, его решение по делу Елены, влюбленной в Лизандра, кажется излишне суровым и говорит о его жесткости и бескомпромиссности: подчинение отцу, монастырь или смерть. Даже приготовления к брачным празднествам и реюющая в самом воздухе чувственная томность не смягчают характер царя. Принуждение молодой афинянки к безлюбивому, вынужденному браку под страхом смерти диссонирует с общей атмосферой беззаботного веселья и предвкушения праздника. Последствия разлада в супружеских отношениях, проникновения в отношения влюбленных ревности, враждебности, взаимного недовольства показаны на примере ссоры Титании и Оберона как разрушение общей гармонии в природе и мире:

*...И вол тянул ярмо напрасно; пахарь  
Без пользы тратил пот; зеленый злак  
Сгнил юным, усиков не отрастил;  
Загон пустует в наводненном поле,  
Овечьим мором сыто воронье;  
Дерн, где играют в мельницу, затоплен.  
И лабиринты на лугах зеленых  
Заброшены и еле различимы.  
<...>*

---

<sup>\*</sup> Пер. М. Лозинского.

*Луна, владычица морских приливов,  
Бледна от гнева, увлажняет воздух,  
И множатся простудные болезни.  
От этого разлада поры года  
Смешались: седовласые снега  
Лежат на свежем лоне алых роз,  
А мерзлый череп старого Мороза  
Увенчан, как на смех, душистой вязью  
Цветочных почек; благодстная осень,  
Сердитая зима, весна и лето  
Сменились платьем; изумленный мир  
По их плодам не узнает их больше.  
И это племя бед произошло  
От наших неладов, от нашей ссоры.*

Пасторальная идиллия оказывается иллюзорной и хрупкой, картина цветения и изобилия превращается в свою противоположность; «добрый» царь демонстрирует тиранические черты. Оберон, король эльфов, двойник или, точнее, наместник Тезея в сказочном мире, подчеркивает нравственную амбивалентность образа правителя: он своеволен, мстителен, нарушает супружеские обеты и вмешивается в судьбы смертных ради забавы. Его магический произвол в отношении влюбленных симметричен авторитаризму Тезея, освященному законом. Два правителя, не подозревая друг о друге, играючи вершат судьбы своих беспомощных подданных. Обе царицы, Ипполита и Титания, такие же игрушки в руках повелителей, как и простые смертные. Желание Оберона проучить Титанию и его способ наказать ее за непокорность и нежелание немедленно беспрекословно удовлетворять желания повелителя созвучны методике укрощения Катарины, разработанной Петруччо: дезориентировать, лишить привычных и важных вещей, выставить на



посмешище. При ближайшем рассмотрении веселая комедия оборачивается драмой.

В комедии «Венецианский купец» благополучие персонажей тоже постоянно оказывается под угрозой. Один из героев переживает череду совсем не шуточных испытаний — потерю имущества, разорение, угрозу мучительной гибели. В кульминационный момент ни деньги, ни вмешательство властей, ни помощь друзей не могут отвести от Антонио смертельной опасности, и Шекспир вновь прибегает к старому (действительно старому!) доброму приему «бог из машины», в качестве которого выступает Порция, переодетая юристом. Тема вражды в этой пьесе преломляется сквозь призму противостояния еврея Шейлока и его должников-христиан.

В пьесе «Много шума из ничего» неприятности Геро связаны с враждой дона Педро и его сводного брата, дон-на Хуана. Ссорятся и братья-герцоги в комедии «Как вам это понравится», но эта распря уже выходит на государственный уровень — младший свергает старшего, захватывает власть и притесняет сторонников изгнанного правителя. На подчиненной ему территории воцаряются подозрительность и враждебность: брат (Оливер) умышляет против брата (Орландо), при дворе вместо любительских постановок, как в «Бесплодных усилиях любви» и «Сне в летнюю ночь», развлекаются зрелищем жестокого побоища — картина, не располагающая к веселью. Стихия комического начинается за пределами захваченного города, в лесу, который олицетворяет внутреннюю и внешнюю свободу для героев и создает идиллический фон, настраивая всех на лирический и романтический лад (герцог-тиран, оказавшись в лесу, раскаивается в своих проступках, Оливер тоже преображается из жестокого злодея, без пяти минут братоубийцы, в комичного, беспомощного и безобидного влюбленного). В этой достаточно зрелой

комедии пространство смешного как бы сужается, ограничивается, уступает место драматическому, серьезному. Буквально через год после нее Шекспир напишет очередную пьесу про вражду братьев (трагедию «Гамлет») — и в ней уже совсем не останется места для комического...\*

Хотя для Шекспира последнее десятилетие XVI века было самым плодотворным, полным надежд, планов, достижений, в его творчестве звучит тревога целого поколения, всего народа, успевшего вкушать плоды земного рая и теперь беспомощно наблюдавшего за его необратимым разрушением. Образы ядовитой змеи, притаившейся в саду, червя, подтачивающего нераскрывшийся бутон, хищного зверя, стерегущего свою добычу, переходят из одного шекспировского текста в другой, независимо от жанровых различий. Так же и тема распри, вражды, раскола возникает в этот период практически во всех его произведениях, вырастая в лейтмотив всего творчества Шекспира.

Когда драматург, уже завоевавший в Лондоне определенную известность, отваживается во второй раз испытать свои силы в жанре трагедии, он обращается именно к теме вражды. Противостояние двух фамилий, война кланов — ситуация, знакомая елизаветинцам не только из средневековых летописей или переводных

---

\* Впрочем, у Шекспира в самых серьезных трагедиях находится место для элементов фарса: к таковым относят образы могильщиков-простолудинов с их наивной дискуссией на кладбище, да и сам Гамлет не упускает возможности мрачно пошутить или выдать саркастический каламбур; в «Отелло» смешон и нелеп напыщенный Родриго, чей образ, как и фигуры Армадо («Бесплодные усилия любви»), Гремио и Гортензио («Укрощение строптивой»), восходит к шаблонным амплуа недалеких и навязчивых «воздыхателей». Даже в пьесе «Макбет» есть место подобным персонажам — здесь функцию шута в одном из эпизодов выполняет ночной сторож.

итальянских новелл. Страна, пережившая войну Алой и Белой Роз (о которой Шекспир неустанно напоминал публике своим драматическим «сериалом» о Генрихах и Ричардах), видевшая, как родные по крови люди убивают друг друга за власть (Мария Тюдор и леди Джейн Грей, Елизавета и Мария Стюарт), не могла остаться равнодушной к истории двух юных влюбленных, ставших жертвами междоусобной распри.

Трагедия о Ромео и Джульетте была написана Шекспиром, вероятно, в те же годы, что и его юношеские комедии, и переняла часть их жизнерадостности и даже оптимизма. Ее стилистические особенности, включавшие смешение высокого и низкого, смешного и грустного, делают ее на удивление светлой по духу и легкой для чтения, однако мешают причислить к высокому канону лучших трагедий Шекспира. Образы слуг, открывающие пьесу уличной стычкой, добродушная и суетливая Кормилица, Меркуцио, который играет в трагедии добровольно взятую на себя роль шута, напоминая разом Бирона, Бенедикта и Грациано с его монологом «Мне ж дайте роль шута, пускай от смеха буду я в морщинах...», — все эти персонажи словно перекочевали в пьесу из ранних комедий Шекспира и органично вписались в ее образную систему. «Ромео и Джульетта» — чуть ли не единственная трагедия у Шекспира, где финал не носит характер сценического апокалипсиса, в котором погибают все до сих пор выжившие персонажи. Напротив, смерть молодых супругов, каким бы печальным событием ни была, выступает не в качестве «последней капли горя»\*, а как событие, способное остановить многолетнюю вражду и способствовать наступлению долгожданного мира. Приказав увековечить образ погибшей четы в золоте, Герцог фактически превращает

---

\* У. Шекспир. Сонет 90. Пер. С. Маршака.

их в культовые фигуры, подобие локальных божеств, которые станут напоминанием о губительности вражды и заодно покровителями всех влюбленных (что и произошло в контексте общемировой массовой культуры).

Популярность истории Ромео и Джульетты привела к тому, что трагедия утратила в восприятии зрителей свои глубинные смыслы и проблематику, превратившись в душещипательную историю о двух подростках, которым родители запретили встречаться. Массовое сознание актуализировало в этом сюжете такие аспекты, которые во времена Шекспира были второстепенными или вообще малозначимыми. К примеру, вызывающий оживленные споры вопрос о возрасте Джульетты, по меркам западного общества Нового времени слишком юный для вступления в брак\*, для современников Шекспира особого интереса не представлял\*\*. Минимальный брачный

---

\* Синьор Капулетти с искренней отцовской заботливостью пытается отказать женихам именно под предлогом юного возраста Джульетты: «Мое дитя еще не знает жизни; / Ей нет еще четырнадцати лет; / Пускай умрут еще два пышных лета — / Тогда женою сможет стать Джульетта». При этом его собственная супруга в возрасте Джульетты уже стала матерью, значит, вышла замуж еще раньше. Литература в данном случае всего лишь отражает реалии позднесредневековой Европы: племянницу Ричарда III, Анну Холланд, выдали замуж в одиннадцать лет. Елизавета Сеффолк, дочь Ричарда Йоркского, была замужней женщиной к четырнадцати годам. Мать Генриха VII стала женой Джаспера Тюдора в двенадцать лет, а через год была уже вдовой, беременной своим первенцем. Роды прошли для нее с такими тяжелыми последствиями, что Генрих остался ее единственным ребенком.

\*\* В итальянских новеллах, послуживших отдаленным источником сюжета шекспировской трагедии, возраст героини приближался к восемнадцати, а в поэме английского «посредника» между итальянцами и Шекспиром, Артура Брука, девушке было около шестнадцати. Возможно, отклонение от уже существующей традиции было для драматурга вынужденным шагом — ему приходилось ориентироваться на возраст потенциального исполнителя роли Джульетты, мальчика-актера.

возраст в Англии в период позднего Средневековья составлял двенадцать лет, хотя столь раннее супружество и тем более материнство считалось нежелательным и неблагоприятным для здоровья женщины и ее потомства. В зависимости от сословия (аристократок и девиц королевской крови, как правило, торопили с замужеством), современницы Шекспира выходили замуж в возрасте от шестнадцати до двадцати лет, но бывали исключения: сестра Кристофера Марло вышла замуж в двенадцать лет, а в тринадцать умерла во время родов. Примечателен не возраст юной невесты, а та удивительная метаморфоза, которая происходит с героиней под воздействием страсти: из робкой девушки-подростка, послушной, скромной и не ведающей роковой власти любви, она превращается в страстную и решительную женщину, готовую взять на себя ответственность за их с Ромео судьбу.

Возможно, это преобразование является причиной, по которой сам Шекспир считает трагедию «историей о Джульетте и ее Ромео»\*, а не «историей Ромео и Джульетты», как видят ее благодаря переводчикам российские читатели. Герой-любовник в этой истории выглядит отнюдь не таким мужественным и непоколебимым, как требовал «канон». Еще одно открытие для многих читателей, в чьих глазах Ромео был олицетворением безудержной и безоглядной страсти, — его характер, податливый, подверженный крайностям, лишенный внутреннего стержня. Вопреки сложившемуся в массовой культуре мифу, Джульетта даже не была первой и единственной любовью Ромео: в начале пьесы мы видим юношу вздыхающим о некой Розалине. Отсутствие взаимности не обескураживает влюбленного Ромео, а, нао-

---

\* For never was a story of more woe / Than this of Juliet and her Romeo.

борот, вдохновляет на продолжение ухаживаний — он упивается муками разбитого сердца. Самые начитанные зрители шекспировской пьесы легко узнавали в его цветистых излияниях характерный стиль петраркистской поэзии\*, остальные просто потешались над вычурным красноречием влюбленного и его экстравагантным поведением: он бродит по ночам за городом, избегает людей,

*Слезами множит утра он росу  
И к тучам тучи вздохов прибавляет.  
Но стоит оживляющему солнцу  
Далеко на востоке приподнять  
Тенистый полог над Авроры ложем —  
От света прочь бежит мой сын печальный  
И замыкается в своих покоях;  
Завесит окна, свет дневной прогонит  
И сделает искусственную ночь.*

Наличие такой предыстории лишает любовь Ромео к Джульетте ореола исключительности\*\*: друзья беспощад-

---

\* Его любовная риторика построена на штампах, характерных для куртуазной поэзии, — с преобладанием парадоксальных сравнений, антитез и гипербол:

*О гнев любви! О ненависти нежность!  
Из ничего рожденная безбрежность!  
О тягость легкости, смысл пустоты!  
Бесформенный хаос прекрасных форм,  
Свинцовый пух и ледяное пламя,  
Недуг целебный, дым, блестящий ярко,  
Бессонный сон, как будто и не сон!  
Такой любовью дух мой поражен.*

(Пер. Т. Щепкиной-Куперник)

\*\* Знаменитый актер и режиссер XVIII века, Дэвид Гэррик, в своей постановке 1748 года убрал образ Розалины, чтобы не дискредитировать характер Ромео.

но вышучивают его новое увлечение, считая его таким же быстротечным, как и предыдущие, а священник отчитывает юношу за легкомыслие и ветреность:

*А Розалина! Ты ее забыл?*

*В глазах у вас — не в сердце страсти пыл.*

*Из-за нее какие слез потоки*

*На бледные твои струились щеки!*

*<...>*

*Так измениться! Где ж бывая страсть?*

Хотя Джульетта до встречи с Ромео не имела никакого любовного опыта, как и желания его приобрести, в отношениях с будущим супругом она проявляет удивительную зрелость и искушенность: первый поцелуй своего возлюбленного она оценивает как «школьный», ученический\*. Эту уверенность ей придает ее собственное чувство, зародившееся в самом сердце, а не в отуманенном лирическими фантазиями мозгу, как у Ромео.

В отношениях влюбленной четы Джульетта играет роль, традиционно достающуюся мужчине: она, фактически, сама делает Ромео предложение, пока тот упивается эйфорией новой страсти. Она же организует ночное свидание с мужем после убийства Тибальта и соглашается на предложенный братом Лоренцо сложный и не-

---

\* В оригинале Джульетта говорит: «You kiss by th'book» — «Ты целуешься по книге». Это очень тонкое наблюдение, ведь Ромео действительно учился науке любви по книгам — судя по его речи, поэтическим; Розалина не отвечала ему взаимностью, и проверить теорию практикой ему не довелось. Удивительно только, что Джульетта все это подмечает: еще накануне маскарада она знала о любви лишь то, что ее мать сочла нужным сообщить ей (возможно, чуть больше, благодаря красноречивым намекам Кормилицы).

безопасный план, чтобы избежать венчания с Парисом. Ромео оказывается в паре ведомым и проявляет качества, приписываемые обычно женскому полу, — повышенную эмоциональность, несдержанность, склонность к слезам.

Кормилица

*Отец, святой отец, скажите мне,  
Где, где супруг синьоры, где Ромео?*

Брат Лоренцо

Здесь на полу. Он пьян от слез своих.

Кормилица

<...>

*Ну, встаньте, встаньте, будьте же мужчиной!  
Хоть для Джульетты, для нее вставайте.*

<...>

Брат Лоренцо

*Мужчина ль ты! Да, с виду ты мужчина,  
Но плачешь ты по-женски, а поступки  
Гнев зверя неразумный выдают.  
Ты — женщина во образе мужчины.*

<...>

*Ты дуешься на жизнь и на любовь,  
Как глупая, капризная девчонка.*

Джульетта в этот момент тоже «воет, плачет, плачет», однако она потеряла не только возможность быть с лю-



бимым, но еще и брата, и все же даже в скорби она мыслит здраво, а не пытается, как Ромео, расстаться с жизнью при любом серьезном препятствии или беде. При этом союз с представителем вражеской семьи для нее равноценен самоубийству: несмотря на ее вполне логичные рассуждения об отсутствии неразрывной связи между предметом и его названием (в знаменитом монологе о розе), она живет в обществе, где имя определяет статус субъекта. Ей никогда не стать своей среди Монтекки, но и связь с родительской семьей она потеряет, выйдя за представителя вражеского клана.

И все же девушка решается на этот радикальный шаг, ведь она верит, что взамен получит горячо любимого Ромео. Однако юноша не готов так быстро расставаться с навязанными ему представлениями о чести и долге, усвоенными еще в детстве: несмотря на свой миролюбивый настрой, вызванный влюбленностью, он легко позволяет себя спровоцировать, втянуть в схватку, в которой нечаянно убивает Тибальта. После стычки он винит свою страсть и саму Джульетту в том, что утратил прежнюю доблесть, необходимую для поддержания чести своего клана, и «обабился»\*. В том и заключается его трагическая вина, что даже под воздействием любви он не может исцелиться от наследственной болезни — ненависти — и изжить в себе средневековые «рефлексy», требующие каждый раз хвататься за оружие при виде врага, даже если этот враг уже стал родственником. Ромео противостоит нравственным переменам, которые приносит с собой любовь, и остается тем же «легковоспламенимым», чувствительным и мягкотелым юношей, который в начале пьесы бродил в одиночестве за горо-

---

\* Шекспир использует слово *effeminate*, и большинство переводчиков остановилось на варианте «стал женоподобным».

дом, вздыхая и цитируя напыщенные стихи. Новое мировоззрение, вдохновленное любовью и построенное на гуманистических принципах, не смогло преодолеть в нем косность средневековых клановых механизмов. Даже над могилой покойной супруги привязанность и скорбь в душе Ромео уступает агрессии. Сцена дуэли с Парисом возле тела Джульетты так же гротескна, как драка Гамлета и Лазрта над могилой Офелии.

Трагедия Ромео и Джульетты в том, что он любил ее недостаточно, а она его — избыточно: эти две степени одного чувства в сочетании со злым роком (или простым невезением) приводят к катастрофе. Хрупкая фигурка Джульетты воплощает робкую зарю ренессансного гуманизма, с его утверждением ценности человеческой личности, апологией чувств и готовности отстаивать свою страсть даже перед лицом смерти. Поведение Ромео же олицетворяет процесс медленного, мучительного и не всегда результативного высвобождения личности из-под гнета косных устоев, поддерживаемых обществом. Шекспир показывает, что главные враги Ромео и Джульетты — не общество или родители, а они сами. Этот вывод может удивить современного читателя, знакомого с трагедией по ее экранизациям и другим переводам на язык массовой культуры, однако автор пьесы последовательно и даже настойчиво пытается продемонстрировать, что разделяющую влюбленных стену они возводят собственными руками. Многовековая вражда, превратившая Монтекки и Капулетти во врагов, давно исчерпала себя. Главы обоих кланов устали от потерь и давно уже не могут (как синьор Монтекки) или не хотят (как синьор Капулетти) проливать кровь во имя давно забытой распри. Встреча двух мужчин, уставших от многолетнего противостояния, выдержана в нарочито

комических тонах — два старика в домашнем одеянии, запальчиво хватающихся за мечи, которые давно уже не держали в руках, и их ворчливо-насмешливые и одно- временно заботливые жены.

Капулетти

*Что здесь за шум? Подать мой длинный меч!*

Синьора Капулетти

*Костыль! Костыль! К чему тебе твой меч!*

Капулетти

*Меч, говорят тебе! Гляди, старик Монтеки  
Мне будто назло так мечом и машет!*

Монтеки

*Ты, подлый Капулетти!  
(Жене.) Не держи!*

После этой стычки и гневной речи герцога, запрещающей кровопролитие на улицах города, отец Джульетты говорит слова, ускользающие от внимания читателей, однако проливающие новый свет на «кровавый раздор»: «Мы оба одинаково с Монтеки / наказаны; и думаю, нетрудно / Нам, старым людям, было б в мире жить». Самое важное, что синьор Капулетти не питает ненависти и к юному Ромео и на празднике красноречиво дает понять задире Тибальту, что не собирается превращать свой дом в арену для очередного кровавого побоища.

Его останавливают не только запрет герцога и стремление соблюсти правила гостеприимства, но и искренняя симпатия к достойному юноше хоть и враждебного, но благородного рода (который при этом явился без приглашения и у него на глазах флиртует с его дочерью):

*Друг, успокойся и оставь его.*

*Себя он держит истым дворянином;*

*Сказать по правде — вся Верона хвалит*

*Его за добродетель и учтивость.*

*Не дам его здесь в доме оскорблять я.*

Пафос противостояния двух семейств заметно снижается и ссорами слуг, которые невольно пародируют хозяйские раздоры: люди из народа, привыкшие подчиняться нанимателям и вынужденные разделять их симпатии и антипатии, при этом не могут уразуметь ни причину, ни смысл этой давней вражды и перетолковывают ее на свой лад, превращая в балаганную потасовку. Кормилица, с ее житейским цинизмом и навязчивым, хоть и по-детски простодушным отношением к вопросам пола и брака, игнорирует непреодолимый барьер между своей воспитанницей и ее возлюбленным, оценивая последнего исключительно с точки зрения наличия мужских качеств и экстерьера, как оценивают товар опытные барышники:

«Нельзя сказать, чтобы выбор твой был удачен; не умеешь ты разбираться в людях. Ромео... Нет, я бы его не выбрала... Правда, лицом он красивей любого мужчины, а уж ноги — других таких не найти. А плечи, стан — хоть об этом говорить не полагается, но они выше всяких сравнений. Нельзя сказать, что он образец учтивости... но ручаюсь — кроток, как ягненок.

Ну, иди своей дорогой, девушка, и бойся Бога». Не разделяя вкусов воспитанницы, она при этом далека от осуждения ее выбора или стремления как-то защитить интересы хозяев. Любовь двух юных, красивых и чистых существ она считает естественной и готова по мере сил оказывать ей помощь.

Благословляет этот союз и Церковь в лице брата Лоренцо: «Все, что возможно, я для вас устрою: От этого союза — счастья жду, / В любовь он может превратить вражду». Лоренцо показан в пьесе не только как представитель духовной власти. В его образе сочетаются черты ренессансного ученого, натуралиста — и одновременно алхимика, стремящегося проникнуть пытливым умом в тайны природы ради блага человечества. Он далек от навязанных обществом стереотипов и ограничений и стремится разгадать суть вещей и явлений.

Сцена за сценой Шекспир развенчивает представление о непреодолимой бездне между двумя семействами: власть небесная (в лице Лоренцо) и земная (герцог), голос просвещенного разума (тоже Лоренцо) и глас народа (слуги, Кормилица), и даже сами старейшины кланов жаждут прекращения войны и готовы одобрить и благословить союз двух влюбленных. Почему же раздор не прекращается, а продолжает собирать свою кровавую жатву на улицах Вероны? Может быть, молодое поколение враждующих семей горит желанием продолжать противостояние? Однако самому Ромео не до сражений, он вечно занят сердечными заботами; его друг и родственник Бенволио, миротворец и резонер, лишен агрессии и постоянно пытается удержать драчунов от стычек\*.

---

\* «Доброжелатель», образовано от латинских корней со значением «добрый» (*bene*) и «воля». Для пьесы «Двенадцатая ночь» Шекспир придумывает противоположный вариант — «Мальволио».

Парис, чье имя красноречиво свидетельствует о куртуазной природе его образа — «красавчик», «лучший цветок в цветнике Вероны», «книга без обложки», — как и Ромео, не интересуется вопросами междоусобицы и лишь поддакивает потенциальному тестю по поводу примирения с Монтеки: «Достоинствами вы равны друг другу, / И жаль, что ваш раздор так долго длится» (примечательно, что Парис дистанцируется от ссоры, называя его «вашей», хотя в пьесе фигурирует как родственник Капулетти).

Меркуцио и Тибальт, зачинщики и жертвы кульминационной уличной стычки, не отличаются миролюбием, однако они представляют не столько враждующие дома (Меркуцио вообще родственник герцога), сколько самих себя, то есть определенный типаж, характерный и для других произведений Шекспира. Меркуцио — шут, зубоскал, циник и гедонист, глумящийся над романтическими чувствами Ромео и воспевающий фею иллюзий — царицу Маб. Он являет собой характерный тип трикстера — зачинщика любых раздоров, противника скуки и однообразия. Тибальт — другая вариация того же амплуа, это задира, дуэлянт, бретёр, «огненный» холерик. Он самый рьяный защитник чести Капулетти, однако правда в том, что ему безразлично, за что сражаться и кого заирать на улицах Вероны. Если Меркуцио — дух карнавала, дружеской пирушки, розыгрыша, то Тибальт — «кошачий бог», задира, Марс и Эрида в одном лице, воплощение немотивированной агрессии. При этом оба они лишь рядовые, расходный материал в этой войне, но не ее стратеги и полководцы — они лишь подчиняются многолетней инерции вражды, которой ничего не могут противопоставить.

Что же мешает влюбленным соединиться в счастли-  
вом союзе, если все препятствия оказываются преодо-  
лимыми и иллюзорными? Их любовь родилась из проти-  
востояния и подпитывалась ненавистью, она сладка  
именно потому, что была запретным плодом, не случай-  
но сцена признания в любви и «сговора» происходит  
именно в саду. Подобно библейским прародителям, Ро-  
мео и Джульетта не могут устоять перед соблазном, ко-  
торый угрожает смертью, но и обещает мучительное  
блаженство. Как Адам и Ева, вкусившие запретный плод  
и впустившие в Эдем смерть, шекспировские герои по-  
сле свидания в саду начинают свое движение к неотвра-  
тимой гибели. Препятствия, разделяющие их, приводят  
к смерти самих героев, но отсутствие препятствий погу-  
било бы их любовь. Шекспиру в его полные тридцать лет  
было уже известно, что от любви не умирают\*, однако  
его зрители предпочитают на сцене видеть не правду  
жизни, а поэзию вымысла, поэтому Шекспир добавляет  
в сюжет колоритные детали, в конечном счете формиру-  
ющие рисунок судьбы героев, — эпидемию чумы, опоз-  
давшее письмо, яд старого аптекаря, сонный напиток, и  
позволяет двум влюбленным сгореть в пламени своей  
невыносимой, несовместимой с жизнью страсти. Не при-

---

\* Что подтверждает и судьба людей, бывших прототипами Ро-  
мео и Джульетты — итальянца Луиджи да Порто (1485–1529) и  
его возлюбленной Лучины Саворньян (?–1541). Молодой военный  
встретил шестнадцатилетнюю красавицу на балу и был пленен ее  
пением, но опекуны и родственники девушки были против их сою-  
за. Лучина вышла замуж за своего кузена и родила двоих сыно-  
вей. Луиджи отправился на войну, однако тяжелое ранение поме-  
шало ему построить карьеру, и он стал искать утешения в литера-  
турных занятиях; так появилась новелла «Новонайденная история  
о двух влюбленных» (опубл. 1531), которая сочетала автобиогра-  
фические детали и канву еще более ранней новеллы Мазуччо Ма-  
лернитано «Марьотто и Джаноцца» (1476).

ходится сомневаться, что зрители по достоинству оценили такой накал страстей и нагромождение роковых событий.

Через десять лет Шекспир вернется к сюжету об испепеляющей любви и позволит своим героям пройти за черту, за которую Ромео и Джульетта едва шагнули. Дездемона и Отелло, Антоний и Клеопатра — герои еще двух трагедий, фабула которых вращается вокруг любовных отношений — не похожи на юных веронцев, не способных вынести и дня в разлуке. Римский трибун и царица Египта вообще имели богатый опыт взаимоотношений за плечами — оба уже не по разу состояли в браке; да и Отелло не похож на торопливого, неопытного юнца, готового вручить сердце первой же красавице, встреченной на жизненном пути. Но и этих героев не спасли от гибели ни опыт, ни возраст, ни жизненная мудрость: в шекспировской трактовке любовь — всегда неизлечимая и смертельная болезнь. Однако в зрелых трагедиях Шекспира она всегда «осложнена» дополнительными обстоятельствами, персонажи всегда вовлечены в какие-то еще конфликты — с обществом, государством, друг другом, самими собой. И лишь «Ромео и Джульетта» — история страсти, и только; дружба, конфликт поколений, поиск себя — все это отходит для героев на второй план или вовсе отсутствует в пьесе.

Чтобы подчеркнуть интенсивность сжигающего влюбленных пламени, Шекспир идет на нарушение и без того нестрогих правил сценического правдоподобия и «втискивает» в несколько дней события, у его предшественников растянутые на долгие месяцы. Ромео, представленный самому себе на такой срок, обязательно



влюбился бы в кого-нибудь другого...<sup>\*</sup> «Убивая» своих героев, Шекспир в каком-то смысле оказывает им милость, спасая от мучительных разочарований, утраты любви, рутины брака, увядания и старения. Впрочем, учитывая «прокреативную» риторику его сонетов в адрес прекрасного юноши, совсем не очевидно, что сам поэт считал столь ранний и трагический уход лучшим вариантом для молодой четы. Он понимал, что публика желала ужасаться и сострадать, но сам драматург при этом не испытывал в этот период тяги к запечатлению сценических мук и смертей, поэтому вернулся к непринужденной и жизнерадостной комедии.

Все пьесы в этом жанре, написанные Шекспиром за последние несколько лет XVI века, содержат ряд очень схожих, почти идентичных черт, что превращает их в остроумные и разнообразные вариации одного и того же

---

<sup>\*</sup> Именно так и происходит в одноименной пародийной новелле чешского писателя Карела Чапека (1890 — 1938), герой которой, молодой англичанин, совершающий свой гран-тур по Италии, оказывается недалеко от Вероны и начинает расспрашивать местного старожилы, священника, о легендарных событиях: «Погодите, не та ли это Джульетта, что вышла замуж за графа Париса? Эту я знал. Весьма набожная и превосходная госпожа была графиня Джульетта. Урожденная Капулетти, из тех Капулетти, что вели крупную торговлю бархатом. — Это не она, — сказал сэр Оливер. — Та, настоящая Джульетта, умерла девушкой и самым прежалостным образом, какой только можно себе представить. — Ах так, — отозвался *molto reverendo*. — Значит, не та. Джульетта, которую я знал, вышла за графа Париса и родила ему восемь детей. Примерная и добродетельная супруга, молодой синьор, дай вам бог такую... А что случилось с Ромео? — С этим? В Мантуе он влюбился в дочь какого-то маркиза. Ах, кавальеро, вот это и было то, что вы называете великой любовью! Он даже похитил ее или что-то такое — короче, весьма романтическая история... говорят, это была такая *passione senza esempio*, такая беспримерная страсть, синьор. По крайней мере, так рассказывали». (К. Чапек. «Ромео и Джульетта», пер. Пер. Н. Аросевой.)

сюжета. Это сюжетное и стилистическое родство позволяет предположить, что драматург нашел свою оптимальную формулу комедии, которую успешно эксплуатировал с незначительными вариациями почти пять лет, пока не исчерпал ее возможности или не пресытил публику этой разновидностью жанра.

Все комедии этого периода так или иначе связаны с двором, монархами и представителями знати, что заведомо противопоставляет их аристотелевской модели жанра, требующей изображения персонажей низких и неблагородных (впрочем, таковые у Шекспира тоже присутствуют — это неизменные шуты, слуги, ремесленники, стражники и другие простолюдины, которых Шекспир изображает с большой симпатией и явным знанием «материала»). Преобладание придворной тематики в этот период (в сочетании с попытками установить контакт с лордом Саутгемптоном) позволяют делать предположения о направлении интересов Шекспира, в этот период как раз подавшего заявку на присвоение его семье дворянского титула\*. При этом в его пьесах нет заискивающего, идеализирующего изображения аристократии — монархи и придворные в его комедиях наделены недостатками и совершают промахи почти так же, как и простолюдины.

Все комедии этого периода строятся на любовно-авантюрной проблематике и щедро задействуют мотив переодевания, узнавания, подмены, розыгрыша, в результате чего действие пьес напоминает веселый карна-

---

\* Его отец ходатайствовал о получении титула еще в 1570-х годах, но дело увенчалось успехом только в 1599 году. К сожалению, единственный наследник с трудом добытого титула, Хэмнет, уже скончался (остальные братья Шекспира умерли бездетными или пережили собственных детей), так что драматург вскоре охладел к этой затее.

вал. Героини «Бесплодных усилий любви» меняются масками, чтобы подразнить своих кавалеров, которые в свою очередь наряжаются «московитами», чтобы развлечь избранниц; с этой же целью они устраивают пьесу «Девять героев» (усугубляя эффект тотального карнавала приемом «театр в театре»), которую должны были исполнить персонажи с выраженными шутовскими чертами (паж, учитель, священник). Аналогичный прием — внутренняя пьеса, представленная забавными ремесленниками-простаками, — составляет основу комической линии в «Сне в летнюю ночь» (так как вторая сюжетная линия, история двух влюбленных пар, не столько забавна, сколько драматична). «Случайно» изменив геометрию любовного четырехугольника\*, Пэк показывает, как зыбки и непрочны человеческие чувства и как причудлива судьба.

«Карнавальный» эпизод есть и в «Венецианском купце» — Джулиано организует праздник с маскарадом, чтобы шумное гуляние позволило скрыть побег его возлюбленной Джессики. Однако тема маскарада не всегда носит праздничный, радостный характер: в пьесе «Много шума из ничего» переодевание используется антагонистами пьесы, чтобы опорочить невинную девушку и расстроить ее свадьбу: фрейлина Геро, Маргарита, исполнила роль своей хозяйки в подстроенном эпизоде ночного свидания, чем опорочила дочь губернатора. Ро-

---

\* Лизандр любит Гермия, и она отвечает ему взаимностью, но ее преследует Деметрий, по которому тоскует Елена. Получив от Оберона задание «переключить» Деметрия на Елену, чтобы составились две гармоничные пары, Пэк все усложняет (по ошибке или в силу своего озорного характера), и оба юноши остывают к Гермии и начинают преследовать Елену. Оберону приходится вмешаться, чтобы остановить этот любовный хоровод, но Шекспиру он явно нравится, поэтому подобные мотивы появляются и в других комедиях.

зыгрыш над Мальволио, который устраивают сэр Тоби с друзьями в «Двенадцатой ночи», тоже нельзя назвать безобидным. В более ранней пьесе, «Укрощении строптивой», наряду с традиционными переодеваниями влюбленных с целью добиться свидания со своей дамой сердца, присутствуют эпизоды довольно жестоких розыгрышей над Катариной, организованных Петруччо с целью дезориентировать жену и сбить ее с толку для более эффективного укрощения.

Тема двойничества и «раздвоения» героев играет в комедиях ведущую роль и служит неиссякаемым источником забавных ситуаций и неожиданных сюжетных поворотов. Шекспир увлеченно экспериментирует с гендерными «превращениями» героев, усложняя традиционный для любовно-авантюрных комедий мотив: в «Венецианском купце» сразу три девушки переодеваются в юношей: Джессика — чтобы сбежать из отчего дома, Порция и ее служанка Нерисса — чтобы спасти Антонио и преподать урок своим женихам. В комедии «Как вам это понравится» Селия переодевается... в другую девушку, чтобы путешествовать под псевдонимом, тогда как влюбленная в Орlando Розалинда переодевается в юношу Ганимеда и в таком виде невольно очаровывает пастушку Фебу, в свою очередь пленившую сердце пастуха Уильяма (еще один пример усложненной системы персонажей, иллюстрирующей причуды Фортуны и Купидона). Тема «ошибочной влюбленности» есть и в «Сне в летнюю ночь», где Титания под воздействием чар влюбляется в ткача Основу, ставшего на время ослом, и в «Двенадцатой ночи», где ситуация усложняется наличием разнополых и не подозревающих о присутствии друг друга близнецов: молодую вдову влечет к красивому пажу, которого изображает

Виола, в свою очередь влюбленная в своего хозяина. Похоже, Шекспир искренне наслаждается царящей в его пьесах неразберихой и, совмещая в себе роли Оберона и Пэка, перемешивает пары, создает путаницу, чтобы в финале, как по волшебству, рассеять злые чары и восстановить гармонию. Все пьесы заканчиваются примерно одинаково — двойными или тройными помолвками и свадьбами: в «Бесплодных усилиях любви» заключена долгосрочная помолвка четырех пар, в «Сне в летнюю ночь» женятся три четы и еще одна возобновляет брачные отношения (Оберон и Титания, долго бывшие в ссоре), в «Венецианском купце» соединяются три пары, а в «Как вам это понравится» — целых четыре.

Еще одной чертой, сближающей все шекспировские комедии 1590-х годов, является характер их хронотопа — все события происходят в разных точках Европы, хотя топография в пьесах намечена лишь условно. В «Укрощении строптивой» это Италия, в «Бесплодных усилиях любви» — Наварра, в «Комедии ошибок» и «Сне в летнюю ночь» — Греция, в «Как вам это понравится» — Франция; название «Венецианского купца» говорит само за себя, а в «Много шума из ничего» действие происходит в Мессине (Сицилия). Единственным исключением из этого фантазийного «тура» по Европе является пьеса «Виндзорские насмешницы», стоящая особняком в ряду «оптимистичных комедий» Шекспира. Это единственная пьеса, действие которой происходит в Англии — в Виндзоре, небольшом городке к югу от Лондона. Кроме того, эта пьеса примыкает к трилогии исторических пьес о Генрихе IV и его сыне, «принце Хэле», как его фамильярно называет друг его разгульной юности, сэр Джон Фальстаф.

Фальстаф — колоритнейшая фигура шекспировского комического «пантеона», в которой прослеживаются черты ряда сценических амплуа, ведущих свое начало еще от античной комедии. В первую очередь он является ренессансной модификацией маски «хвастливого воина», восходящей к одноименной пьесе Плавта. Свое развитие данная маска получила в образе Капитана из комедии дель арте (Шекспир описывает его в монологе Жака). «Хвастливый воин» чаще всего изображался как беспринципный, алчный и недалекий авантюрист, трус и болтун, любитель приписывать себе чужие подвиги и сочинять истории о своих похождениях. Как правило, это еще и прожигатель жизни, самонадеянный волокита, пьяница и обжора. Шекспир уже выводил подобный типаж на сцене (дон Армадо из «Бесплодных усилий любви»), однако Фальстаф — больше чем просто маска. Его фигура символизирует распад казавшейся неразрывной связи между монархом и его верными рыцарями и свидетельствует об упадке феодализма и вырождении потомственного дворянства; он сам — последний рыцарь, растративший состояние и здоровье в тавернах и публичных домах. Его образ пронизан ностальгией елизаветинцев по «старой доброй Англии», которой, в сущности, никогда не существовало за пределами рыцарских романов и средневековых баллад.

Хотя наиболее вероятными прототипами этого образа считаются проповедник Джон Олдкасл (?–1417)\* и

---

\* Предводитель секты лоллардов. Был другом юности Генриха V, что защищало его от преследований Церкви, однако выступил в итоге против самого короля и был казнен. Джону Олдкаслу была посвящена одноименная пьеса, напечатанная анонимно в 1601 году. Ее создатели не известны, хотя Шекспир числится как возможный соавтор.

сэр Джон Фастольф (1380–1459)\*, его портрет вызывает ассоциации с личностью сэра Томаса Мэлори (1415–1471), средневекового писателя и по совместительству разбойника, причем отнюдь не благородного. Мэлори подвел итог традиции куртуазной эпической литературы в Англии, причем и своим главным сочинением\*\*, и своим поведением (несмотря на свое дворянское происхождение, он провел значительную часть жизни в тюрьме, куда неоднократно попадал за разбой, угон соседского скота, насилие над женщинами и другие неприемлемые для рыцаря проступки). Фальстаф тоже не гнушается разбоем и грабежом, о чем сам высказывается очень поэтично: «Пусть нас зовут лесничими Дианы, рыцарями мрака, любимцами Луны и пускай говорят, что у нас высокая покровительница, потому что нами управляет, как и морем, благородная и целомудренная владычица Луна, которая и потворствует нашим грабежам»\*\*\*. На связь Фальстафа с артуровским миром невольно указывает хозяйка трактира, на руках у которой умер старый рыцарь: «Нет, уж он-то наверня-

---

\* Английский полководец времен Столетней войны. Шекспир изобразил его в первой части «Генриха VI» как труса и предателя, по чьей вине герой Толбот попал в плен. В сражении при Пате Фастольф действительно приказал войскам отступать, но эта мера была вызвана стратегической ошибкой самого Толбота, из-за которой англичане проиграли сражение и потеряли много людей. Сэру Джону Фастольфу потребовалось тринадцать лет — и исследование специальной комиссии, — чтобы вернуть себе доброе имя. Историки считают, что Шекспир безосновательно изобразил Фастольфа в хронике в таком недостойном виде.

\*\* Многостраничный эпический роман «Смерть Артура» (опубл. 1485), в котором Мэлори объединил ряд средневековых линий артурианского цикла. Эта книга была одним из первых произведений на английском языке, напечатанных Уильмом Кэкстоном.

\*\*\* У. Шекспир. Генрих IV ( 1). Пер.Е. Бируковой.

ка не в аду, а в лоне Артуровом, если только кому удавалось туда попасть»<sup>\*</sup>.

Подобно персонажам эпопеи Рабле — Гаргантюа и Пантагрюэлю, Фальстаф олицетворяет обратную ренессансного титанизма, торжество плоти над духом и разумом. Это «трактирный Геркулес», Санчо Панса, по недоразумению возведенный в рыцарское звание. Все недостатки в сэре Джоне утрированы, доведены до степени пороков, но не аллегоризированы: он всего лишь человек, «жирный рыцарь с двойным брюхом, шутник, весельчак, балагур и плут» — такой некролог Фальстафу звучит в «Генрихе V». Сибаритство в нем доросло до степени обжорства, алкогольной зависимости и распутства — он готов был продать душу дьяволу «в Страстную пятницу за кружку мадеры и ножку холодного каплуна», а в «Виндзорских насмешницах» ухаживает за двумя замужними горожанками одновременно, в надежде получить через них доступ к кошелькам их мужей. Он собирает деньги с состоятельных рекрутов, надеющихся избежать отправки на поля сражений. При этом сэра Джон остроумен, добродушен и временами даже самокритичен, он нравился публике и самому автору — Шекспир не смог с ним расстаться после первой пьесы и написал еще две, в которых тот фигурирует, после чего был вынужден «расправиться» с обаятельным обжорой и бонвива-

---

<sup>\*</sup> Шекспир строит этот каламбур на оговорке женщины — она хотела использовать библейскую фразу «в лоне Авраамовом», однако выразилась точнее, чем сама предполагала. Артурианский универсум был такой же утопией, как и старая добрая Англия, и если для литературных персонажей существует нечто вроде Элизиума, то «лоно Артурово» как нельзя лучше подходит для этой роли.



ном\*. Его изначальная роль заключалась в том, чтобы сбивать с пути истинного молодого принца, создавать вокруг него атмосферу разнузданного кутежа, из которой Хэлу предстояло вырасти, чтобы стать достойным монархом. Фальстаф выступает здесь как трикстер, искуситель, воплощение соблазнов, окружающих молодого повесу\*\*.

Сцена, в которой присутствует Генрих, сменивший своего отца на престоле и отрекшийся от прежних заблуждений и ошибок — в том числе и от знакомства с Фальстафом\*\*\*, — нужна Шекспиру для более эффектного контраста двух этапов в жизни доблестного короля: его беспутной юности и его достойной зрелости, которой посвящена хроника «Генрих V». Однако принц-повеса, хулиган и насмешник, получился у Шекспира куда более живым и обаятельным, чем идеализированный королевоитель, благородный и бесстрашный. А в образе Фальстафа жизни и обаяния было больше, чем во всех шекспировских королях, вместе взятых. Но и в жизни самого драматурга наступила пора, когда молодость готовится уступить место зрелости и желание зубоскалить сменя-

---

\* Возможно, необходимость «убрать» Фальстафа была связана с уходом из труппы ее ведущего комика, который великолепно исполнял роль старого рыцаря. Существует легенда, что «Виндзорские насмешницы» появились по заказу Елизаветы, которой так понравился Фальстаф, что она приказала Шекспиру написать еще одну пьесу с его участием и изобразить его влюбленным.

\*\* Несмотря на художественную ценность пьес о будущем Генрихе V, они не соответствуют историческим свидетельствам о молодых годах короля — он с самого раннего возраста был вовлечен в государственные дела, и никакие источники не подтверждают легенду о разгульном образе жизни наследника.

\*\*\* Коронованный Генрих встречает Фальстафа словами: «Старик, с тобой я незнаком. Покайся! / Седины вовсе не к лицу шутам».

ется философским настроением и желанием подвести какие-то предварительные творческие итоги, которые были у Шекспира весьма внушительными. Сам того не зная, вместе с Фальстафом в конце 1590-х годов драматург прощался с эрой беззаботной комедии и несокрушимого оптимизма. Впереди его ждали серьезные потери, и разочарования, и тягостные раздумья о будущем, которые, вероятно, посещали многих англичан и вообще европейцев в этот период, хотя никто больше не мог выразить их в такой отточенной, художественно совершенной форме, к которой пришел Шекспир, — в форме трагедии.

## АКТ III

### ЗРЕЛОСТЬ

Смена веков во все времена была для людей волнующим и тревожным моментом, а для англичан на исходе 1599 года вообще воспринималась как прелюдия к возможному апокалипсису в пределах отдельно взятой страны. Королева Елизавета достигла того возраста, когда никто бы уже не решился называть ее Дианой или Астреей и воспевать ее вечно неувядающие прелести. Королеве исполнилось шестьдесят шесть лет — по меркам своего времени она могла считаться долгожительницей, хотя это вряд ли ее очень радовало. Больше не было рядом самых близких людей, которые помогали ей переживать бурные политические и личные кризисы. Бессменный фаворит, друг детства и, возможно, единственная любовь ее жизни, граф Лестер, уже более десяти лет ждал ее «на той стороне». В 1598 году умер ее самый верный сторонник, ее правая рука, советник и казначей Уильям Сесил, лорд Берли. Последний год уходящего века тоже выдался непростым: ее новый фаворит, пасынок Лестера, граф Эссекс, не справился с двумя важными заданиями подряд — захватом испанских кораблей и подавлением крупного бунта в Ирландии. Это восстание послужило причиной гибели еще одного

выдающегося елизаветинца, поэта и царедворца — Эдмунда Спенсера, посвятившего Елизавете столь лестную поэму «Королева Фей»<sup>\*</sup>. Елизавета была разочарована: вокруг становилось все меньше галантных и бесстрашных мужчин, на которых можно было переложить хотя бы часть тяжелого груза власти. Он стал слишком тяжелым для ее хрупких плеч, но поблизости не было ни одного достойного кандидата, которому она могла бы со спокойной душой передать его...

Хотя Шекспира судьба его отечества волновала не меньше, чем других англичан, лично для него 1599 год был поистине «тучным» в творческом, финансовом и карьерном плане. Главным событием этого года было открытие театра «Глобус», построенного на средства актеров труппы лорда-камергера. Шекспир был одним из шести совладельцев этого предприятия, что говорило о его финансовой успешности в этот период. В творческом отношении он тоже был плодотворным: критики полагают, что в последние годы уходящего века Шекспир еще больше повысил свою производительность и работал одновременно над тремя-четырьмя произведениями. По крайней мере, 1599-й считается годом создания или постановки таких пьес, как «Много шума из ничего», «Как вам это понравится», нескольких хроник и новой трагедии, посвященной убийству Юлия Цезаря. И все же эра исторических хроник и комедий в творчестве Шекспира заканчивается, и он вплотную берется за жанр трагедии, возможно, максимально отвечающий его внутренним запросам на данный момент. Несколько лет назад он пережил невосполнимую утрату — его единствен-

---

<sup>\*</sup> Повстанцы подожгли имение Спенсера в Килкомане; не исключено, что в огне пожара погиб его малолетний ребенок. Семья поэта осталась без крыши над головой и вернулась в Англию. Спенсер умер в 1599 году в полной нищете.

ный сын Хэмнет стал жертвой очередной эпидемии чумы в Стратфорде. Титул, гонорары, доля в театральном предприятии, купленный на родине дом — все это в одно мгновение утратило смысл без наследника. Жене Шекспира Анне было уже около сорока пяти лет в тот момент, и надежда на продолжение мужской линии семьи, особенно учитывая разделяющую супругов дистанцию (и не только географическую), была иллюзорной. В свете этой потери даже успех не приносит Шекспиру ожидаемой радости, и его настроение на переломе века начинает необратимо меняться в сторону более мрачного и пессимистичного. По крайней мере, после 1600 года он больше не пишет веселых комедий о любви и причудах судьбы. В его творчестве прочно обосновывается жанр, которого он так долго избегал, — трагедия.

## 1. «Рим, ты утратил благородство крови...»\*

Для своей третьей по счету трагедии Шекспир выбрал римскую тему — беспримысленный вариант, если учесть, что античный антураж позволял вместить в текст достаточно красноречивые политические намеки, сатирические выпады, аллюзии на современных автору представителей власти, не вызывая подозрений. С учетом выпущенного в тот же год акта\*\*, по которому несколько произведений английских авторов было приговорено к сожжению, в Англии довольно активно функционировала цензура, и Шекспир совсем не торопился стать ее

---

\* У. Шекспир. Юлий Цезарь Пер. М. Зенкевича.

\*\* Епископский запрет 1599 года, под который попадали многие произведения сатирического характера, опубликованные без разрешения Тайного совета.

«клиентом»\*. По этой причине он обращается к безопасному с точки зрения политической благонадежности сюжету из древней истории. Римская тема была уже намечена Шекспиром в трагедии «Тит Андроник», но на этот раз драматург переходит от мифов к более серьезному материалу — истории. Вместо Овидия источником для новой пьесы выступает трактат Плутарха «Сравнительные жизнеописания», переведенный на английский язык Томасом Нортон (1535–1604).

Как и большинство исторических хроник, трагедия «Юлий Цезарь» отражает страхи Шекспира и его современников перед возможной (а в 1599 году казавшейся неизбежной) гражданской войной. В основе сюжета пьесы лежит история заговора против Цезаря, увенчавшегося его убийством в 44 году до н. э. Выбор темы оказался пророческим — через два года Эссекс, оказавшийся в опале из-за своих неудачных военных кампаний, устроил попытку переворота с целью свержения стареющей королевы, так и не допустившей его к власти. Этот заговор был быстро и эффективно подавлен, а его глава, бывший фаворит Елизаветы, казнен. К этому сюжету Шекспир планировал вернуться позже, после смерти самой королевы, — по крайней мере, «сиквел» «Юлия Цезаря», трагедия об Антонии и Клеопатре, многими интерпретаторами рассматривается как отображение этого мрачного эпизода елизаветинской истории. Однако в 1599 году Эссекс еще жив, хотя и удален от двора, а королева вплотную подошла к пределу своего земного срока. Неизбежный упадок всего живого, естественный и необратимый в природе, в случае с этой поистине ве-

---

\* В список попали произведения видных елизаветинских авторов: Джона Марстона, Томаса Миддлтона, — посмертное издание стихов Марло, тексты Габриэля Харви.

ликой женщиной производил гнетущее впечатление на знавших ее людей. Вероятно, тягостное впечатление от этого зрелища подсказывало Шекспиру многие строчки его «Юлия Цезаря».

Слабость сильных, дегероизация мифологизированного образа составляют ведущую тему трагедии. Шекспир изображает Цезаря не как влиятельного политика, непобедимого полководца и тирана, в соответствии с многовековыми традициями западной литературы. В его пьесе диктатор предстает с неожиданной стороны — как пожилой, слабый здоровьем, утомленный бременем власти человек, бессознательно ожидающий смерти. Созданию этого образа в трагедии способствуют развенчивающие культ Цезаря тирады злобного Кассия, описывающие моменты болезни, физической и душевной слабости диктатора\*, однако общая картина его состояния в пьесе не противоречит нападкам противника. Цезарь сам упоминает, что глух на одно ухо; упоминается также приступ эпилепсии, случившийся с ним во время Луперкалий, а в одной из «домашних» сцен, в которой Кальпурния рассказывает мужу свой зловещий сон, Цезарь появляется в ночной рубашке. Эта бытовая деталь — анахроничная, поскольку римляне не имели спе-

\*

*В Испании болел он лихорадкой.  
Когда был приступ у него, я видел,  
Как он дрожал. Да, этот бог дрожал.  
С трусливых губ его сбежала краска,  
И взор, что держит в страхе целый мир,  
Утратил блеск. Я слышал, как стонал он.  
Да, тот, чьи речи римляне должны  
Записывать потомкам в назиданье,  
Увы, кричал, как девочка больная:  
«Подай мне пить, Титиний!» — Как же может,  
О боги, человек настолько слабый  
Величественным миром управлять  
И пальму первенства нести?*

(Пер. М. Зенкевича)

циальной одежды для сна\*, — делает образ Цезаря очень приземленным и по-человечески уязвимым. Подобная картина увядания, упадка физических сил была очень знакома и понятна приближенным Елизаветы и ее подданным, что усиливало параллелизм проблематики пьесы и современной Шекспиру исторической ситуации.

Еще один признак слабости Цезаря — их бесплодный брак с Кальпурнией (в начале пьесы упоминается о празднестве Луперкалий, во время которых бегущие атлеты хлестали стоявших вдоль дороги матрон, желавших обзавестись потомством; Цезарь просит Марка Антония, участвовавшего в ритуальном забеге, коснуться Кальпурнии). Согласно античным источникам, Кальпурния была третьей женой Цезаря, и у него были дети от предыдущих союзов и от любовниц\*\* (например, сын от Клеопатры), так что его производительная способность не ставилась под сомнение. Однако мотив бесплодия важен для Шекспира, поскольку позволяет усилить тему распада естественных связей и механизмов, всеобщего разлада, скрытой болезни, подтачивающей не только здоровье отдельных граждан, но и тело государства. Это впечатление подчеркивается изображенными в пьесе жуткими знаменами, которые нарушают законы миропорядка и предвещают хаос и приближение конца света:

*Какой-то раб — его в лицо ты знаешь —  
Вверх поднял руку левую, и вдруг  
Она, как двадцать факелов, зажглась,*

---

\* В Древнем Риме мужчины спали обычно в набедренной повязке, а в прохладные ночи еще и в тунике, которая служила нательным бельем и в течение дня была надета под тогу или плащ. Ночная рубашка (night-gown), в которой появляется Цезарь в трагедии, была частью домашнего гардероба елизаветинской эпохи.

\*\* Существовала гипотеза, что Брут приходился Цезарю внебрачным сыном, поскольку его мать, Сервилия, состояла в любовных отношениях с понтификом.



*Не тлея и не чувствуя огня.  
Затем — мой меч еще в ножны не вложен —  
У Капитолия я встретил льва.  
Взглянув свирепо, мимо он прошел,  
Меня не тронув; там же я столкнулся  
С толпой напуганных и бледных женщин.  
Они клялись, что видели, как люди  
Все в пламени по улицам бродили.  
Вчера ж ночная птица в полдень села  
Над рыночною площадью, крича  
И ухая. Все эти чудеса  
Совпали так, что и сказать нельзя:  
«Они естественны, они обычны».  
Я думаю, что зло они вещают  
Для той страны, в которой появились.*

Признаки неизбежной катастрофы, связанной с гибелью правителя, описываются и в других произведениях Шекспира:

*Король погиб, должно быть.  
Засохли все лавровые деревья,  
Грозя созвездьям, блещут метеоры,  
А бледный месяц стал багрян, как кровь;  
Зловещие блуждают ясновидцы  
И страшные пророчат перемены;  
А знаменья такие предвещают  
Паденье или гибель королей\*.*

В «Макбете» тоже происходят необычные, противоестественные явления, которые свидетельствуют о наступлении хаоса во Вселенной после убийства короля Дункана:

---

\* Ричард II. Пер. М. Донского.

## Леннокс

*Ночь бурная была. Там, где мы спали,  
Свалило трубы. Говорят, рыдания  
Звучали в воздухе, стенанья смерти  
И голоса, пророчившие грозно  
Жестокие усобицы, и смуты,  
И лихолетье. Сумрачная птица  
Всю ночь вопила. Говорят, земля  
Тряслась в ознобе.  
<...> небо,  
Как бы смутясь игрою человека,  
Мрачит его кровавые подмостки.  
Уж день, а ночь бродячий светоч гасит.  
Всевластна ль ночь иль стыдно дню, но тьма  
Хоронит лик земли, лишенный ласки  
Живого света\*.*

В трагедии «Юлий Цезарь» заговорщики трактуют зловещие знаки как свидетельство упадка и разрухи Рима вследствие тиранического правления Цезаря, попирающего законы и узурпирующего власть. Они не предполагают, что эти противоестественные события возвещают грядущие беды, ожидающие «обезглавленное» государство, обреченное на гражданскую войну, распри и междоусобицы. Смерть Цезаря, однако, не приводит ни к чудесному возрождению былого величия Рима, ни к его окончательной гибели. Народ Рима, ради благополучия которого Брут решился принести Цезаря в жертву, с легкостью переключается на другого кумира и готов поднести корону любому, кто сумеет пламенной речью настроить толпу в свою пользу, как это делает Марк Антоний.

---

\* Пер. М. Лозинского.

Запоздалое осознание своей роковой ошибки и напрасно пролитой крови превращает Брута в подлинно трагического героя пьесы. Его слова «Я раздираем / С недавних пор разладом разных чувств / И мыслей, относящихся к себе» выражают формулу внутреннего конфликта каждого из протагонистов зрелых пьес Шекспира, от Гамлета до Кориолана. Литературоведы спорят, кто же является главным героем «Юлия Цезаря» — сам Цезарь, исчезающий в середине текста, чтобы потом возникнуть на сцене только в виде призрака или упоминания в речах других персонажей, или Брут, который, в отличие от других заговорщиков, искренне любил Цезаря, но верил, что его смерть отведет от Рима угрозу деспотии и коррупции. Решение убить понтифика было для Брута мучительным и вызрело только в ходе длительных дебатов с другими бунтовщиками, женой Порцией и собственной совестью — тем более жестоким было его разочарование от понимания напрасности этого кровопролития. Последующие события — гнев возбужденной речами Антония толпы, гражданская война в Риме, самоубийство жены Брута, Порции, и его собственная смерть после проигранного сражения — были следствием его роковых заблуждений. В финале трагедии Антоний произносит некролог, в котором подчеркивает благородство характера и помыслов Брута, закрепляя за ним статус героя\*:

---

\* В этом Шекспир противостоит преобладавшей в западной культуре традиции, тяготеющей к отрицательной оценке образа и поступка Брута, ставшего символом предательства. В «Божественной комедии» Данте помещает его в самое страшное место Ада — в пасть самого Люцифера, терзающего самых больших грешников в истории человечества (по мнению самого поэта) — Иуду, Брута и Кассия: «Вот Брут, свисающий из черной пасти; / Он корчится — и губ не разомкнет!» (Пер. М. Лозинского.)

*Он римлянин был самый благородный.  
 Все заговорщики, кроме него,  
 Из зависти лишь Цезаря убили,  
 А он один — из честных побуждений,  
 Из ревности к общественному благу.  
 Прекрасна жизнь его, и все стихии  
 Так в нем соединились, что природа  
 Могла б сказать: «Он человеком был!»*

Сам Антоний показан в трагедии несколько двойственно. Верный соратник Цезаря (Брут называет его «частью Цезарева тела») и потенциальная жертва направленного против понтифика заговора, он не только умудряется выжить в водовороте политических интриг, но и становится в итоге одним из наследников Цезаря, триумвиром, отстоявшим свою «долю» власти с оружием в руках. Надгробные речи Антония в честь Цезаря демонстрируют наглядный пример роли риторики в политических технологиях — за несколько минут Антоний добился такого контроля над толпой, которого заговорщики не смогли достичь даже ценой кровопролития.

К образу триумвира Шекспир возвращается через несколько лет, продолжив развивать римскую тему в трагедии «Антоний и Клеопатра». Из важной, но все же не центральной фигуры в «Юлии Цезаре» Антоний превращается в главного героя новой пьесы, сочетающей политическую и любовную проблематику.

Источником сюжета «Антония и Клеопатры» служил все тот же Плутарх с его «Жизнеописаниями», однако Шекспир привносит в трактовку исторического материала те идеи и темы, которые уже посещали его на этапе работы над «Титом Андроником» и рядом других ранних пьес. В трагедии показано противостояние двух миров, двух географических и культурных пространств, вынужденных взаимодействовать, но при этом глубоко враж-

дебных друг другу: Египет, с его восточной роскошью и негой, избыточной, пьянящей чувственностью и склонностью к коварству и измене, и Рим, стремящийся к иерархизации и прагматизму, алчный, жестокий, наделенный неумными имперскими амбициями и не терпящий сопротивления. Любовный союз мужчины из одного мира и женщины из другого ставит под угрозу баланс политических сил, установленный ценой порабощения одного государства другим, и провоцирует хаос в дипломатических отношениях двух государств и личной жизни его полномочных представителей. Антагонизм как ведущий прием организации внутреннего пространства пьесы усугубляется антитезой женского и мужского начал, которую Шекспир виртуозно использует для усиления напряжения в отношениях героев.

Марк Антоний, к финалу предыдущей пьесы окончательно утвердившийся в статусе выдающегося политика и полководца, попадает в чувственный плен египетской царицы и начинает утрачивать свой подчеркнuto мужественный «имидж». Маскулинность здесь понимается в первую очередь как воинственность, агрессивность, отсутствие привязанностей, а страсть Антония к Клеопатре трактуется как признак слабости:

*Тот гордый взор, что прежде перед войском  
Сверкал, как Марс, закованный в броню,  
Теперь вперен с молитвенным восторгом  
В смазливое цыганское лицо.*

*<...>*

*Не мужественней он, чем Клеопатра,  
Которая не женственней, чем он;  
Как видишь, он живое воплощенье  
Всех слабостей и всех дурных страстей\*.*

---

\* Пер. М. Донского.

Образ Клеопатры является квинтэссенцией женственности, граничащей с распутством. Это один из самых зрелых и многогранных женских образов у Шекспира, сочетающий в себе черты многих других его героинь — чувственность Таморы и ее властолюбие\*, амбициозность леди Макбет, воинственность Реганы и Гонериллы. Эта женщина не оставляет равнодушной ни поклонников, ни врагов; каждый из них по-своему пытается объяснить тайну ее непреодолимой притягательности — она и блудница, «распутная девка», и «чародейка», ворожея, однако главное в ней — ее глубинный, врожденный и доведенный до совершенства постоянной практикой артистизм, ее потребность в лицедействе, актерстве, мистификации. Клеопатра не лицемерит — она играет; театральность заложена в ее природе, так же как чувственность или грация. Язык ее отношений с Антонием — это язык драмы, сценического представления: «Ну, разыграй чувствительную сцену, / И пусть правдоподобной будет ложь».

Соблазняя Антония, она устраивает грандиозное шоу, способное поразить воображение даже уроженца пресыщенного зрелищами Рима\*\*:

---

\* Как и Тамора, Клеопатра пережила период неожиданного возвышения, когда Цезарь перевез ее в Рим и заставил знатных и влиятельных граждан выказывать ей свое уважение. На тот момент Цезарь был официально женат и не планировал менять свой статус радикально, поэтому не признал рожденного царицей ребенка. Возможно, этот эпизод, освещенный в «Антонии и Клеопатре» лишь фрагментарно, дал Шекспиру материал для сюжетной линии Сатурнина, Таморы и ее ребенка от Арона в трагедии «Тит Андроник».

\*\* Свое знакомство с Юлием Цезарем Клеопатра тоже обставила в эффектном авантюрно-приключенческом духе, если верить Плутарху: чтобы тайком от своего брата-соправителя попасть на прием к римскому понтифику и заручиться его поддержкой, она проникла в его дворец завернутой в ковер (или мешок для постельного белья). «Клеопатра, взяв с собой лишь одного из

*Ее корабль престолом лучезарным  
Блистал на водах Кидна. Пламенела  
Из кованого золота корма.  
А пурпурные были паруса  
Напоены таким благоуханьем,  
Что ветер, млея от любви, к ним льнул.  
В лад пенью флейт серебряные весла  
Врезались в воду, что струилась вслед,  
Влюбленная в прикосновенья эти.  
Царицу же изобразить нет слов.  
Она, прекраснее самой Венеры, –  
Хотя и та прекраснее мечты, –  
Лежала под парчовым балдахином.*

Шекспир не придумал эти детали (они описаны у Плутарха и в ряде других источников), но он буквально смакует их, расписывая в пьесе великолепие этой сцены (которое было недостижимым и невыразимым в елизаветинском театре, по причине крайней скудости и простоты декораций и сценической машинерии).

Испытывая душевную боль, Клеопатра ведет себя как актриса, забывшая свой текст. Привычка играть роль в любой ситуации подводит ее — в момент искреннего страдания от предстоящей разлуки (и возможного пре-

---

друзей, Аполлодора Сицилийского, села в маленькую лодку и при наступлении темноты пристала вблизи царского дворца. Так как иначе трудно было остаться незамеченной, то она забралась в мешок для постели и вытянулась в нем во всю длину. Аполлодор обвязал мешок ремнем и внес его через двор к Цезарю. Говорят, что уже эта хитрость Клеопатры показалась Цезарю смелой и пленила его. Окончательно покоренный обходительностью Клеопатры и ее красотой, он примирил ее с царем для того, чтобы они царствовали совместно. (Плутарх. Цезарь. / Избранные жизнеописания. Пер. К. Лампсакова и Г. Стратановского.)

дательства Антония) она не в силах надеть привычную маску ветреной и бессердечной соблазнительницы:

*О господин мой,  
Позволь тебе сказать еще два слова.  
Расстаться мы должны... не то, не то!  
Друг друга мы любили... нет, не то!*

Даже собственную смерть она превращает в драму: Клеопатра «умирала на моих глазах раз двадцать. Она умирает с удивительной готовностью — как видно, в смерти есть для нее что-то похожее на любовные объятия», — говорит Домиций Энобарб, римский генерал, бывший в свите Антония. Прежде чем уйти из жизни окончательно и всерьез, египетская царица устраивает «генеральную репетицию» перед Антонием.

Больше, чем смерти, Клеопатра боится предстать перед публикой в несвойственном ей комическом амплуа. Хотя вся ее жизнь — игра, она заботится о том, чтобы это был красочный и хорошо продуманный спектакль в жанре драмы, к тому же представленный перед избранными зрителями, понимающими все величие ее искусства, поэтому Клеопатру ужасает перспектива превратиться в персонаж фарса, вульгарной площадной буффонады, предназначенной для увеселения плебса, да еще и дурно исполненной:

*Ватага шелудивых рифмоплетов  
Ославит нас в куплетах площадных;  
Импровизаторы-комедианты  
Изобразят разгул александрийский.  
Антония там пьяницей представят,  
И, наряжась царицей Клеопатрой,  
Юнец пискливый в непристойных позах  
Порочить будет царственность мою.*



Учитывая, что в елизаветинском театре Клеопатру и представлял «юнец писклявый», трудно понять, на какой эффект Шекспир рассчитывал больше — комический или трагикомический, но можно сказать, что достигнуты оба.

Последний выход царицы обставлен пышно и торжественно; как Мария Стюарт перед казнью, она тщательно готовится и продумывает каждую деталь своего последнего образа: «Несите царские мои одежды, / Ценнейшие уборы», «Венец и все регалии сюда», «Порфиру мне подай. Надень корону». Величием этого финального представления впечатлен даже враг Клеопатры, Октавиан, хотя он и явился на него под самый занавес.

Клеопатре с ее чувственной, роскошной красотой и необузданным темпераментом противопоставлен другой тип женственности, в точности соответствующий патриархальным стереотипам. Его воплощает кроткая и добродетельная Октавия, «...чьа красота должна / Стать достоянием лучшего из смертных; / Чье целомудрие и добронравье / Красноречивее, чем все слова». Выданная братом Октавианом за Антония для укрепления их дуумвирата, эта благородная римлянка смирилась с положением «запасной» жены полководца и стойко перенесла унижение от его измены и развода, а также упреки брата, а после самоубийства бывшего мужа взяла под свою опеку всех его детей от трех предыдущих браков, включая близнецов Клеопатры.

Оппозиция образов египетской царицы и римской матроны модифицирует уже развернутую у Шекспира дихотомию женщин-хищниц (или воительниц) и женщин-жертв (Тамора и Лавиния, Катарина и Бьянка, Порция и Кальпурния), которая вскоре пополняется еще одной парой — из пьесы «Кориолан»: Волумния, властолюбивая и гордая римлянка, мать главного героя, и его кроткая, нежная жена Вергилия.

Волумния представляет собой довольно редкую фигуру в шекспировской драматургии — материнскую: чаще всего главные герои (как и героини) лишены матери, хотя образ отца в его пьесах играет одну из важнейших ролей.

Отцы и дочери (Тит и Лавиния, Шейлок и Джессика, Полоний и Офелия, Брабанцио и Дездемона, Лир и Корделия) соединены напряженными и подчас мучительными отношениями любви и одновременного отторжения\*: стремление к контролю и даже подавлению — с одной стороны, попытки вырваться на свободу и обрести собственное «я», хотя бы посредством реализации своего женского начала, — с другой\*\*. Все дочери в этих парах, кроме Офелии, покидают своих отцов, чтобы вступить в отношения другого уровня — брачные. Вектор этого перехода от одной роли к другой не выходит за рамки па-

---

\* Наличие материнской фигуры могло бы смягчить это напряжение и уменьшить степень одиночества юных героинь, лишив при этом пьесу необходимого уровня трагизма. Отсутствие матери даже у комических героинь («Укрощение строптивой», «Венецианский купец», «Много шума из ничего», «Как вам это понравится») позволяет предположить какой-то глубинный, внесюжетный смысл этого приема, который сложно объяснить только литературной экономией Шекспира — обычно он не скупится на второстепенных персонажей. Как правило, подобными вопросами охотно занимаются представители так называемой психоаналитической школы литературоведения, правда, результат их работы может оказаться обескураживающим. К примеру, медлительность Гамлета в осуществлении мести и его непредсказуемость в общении с матерью объясняется, естественно, проявлением Эдипова комплекса.

\*\* В поздних пьесах Шекспира, так называемых романтических комедиях, тема отношений отцов и дочерей выходит на первый план и зачастую составляет основу сюжета и проблематики произведения. Особенно это заметно в «Перикле», где нездоровая, извращенная связь царя Антиоха с дочерью противопоставляется нежной отеческой любви Перикла к дочери, с которой героя разлучает судьба. Другую (и по-своему новаторскую) модель отношений описывает Шекспир в комедии «Конец — делу венец», где дочь выступает преемницей отцовского дара врачевания.

триархальной системы и подразумевает наличие у героини выбора всего лишь из двух вариантов — или дочь, или жена. О трудностях полноценного совмещения этих двух ролей говорит Корделия, когда Лир требует от дочерей признаться ему в любви:

*Случись мне выйти замуж,  
С рукою отдала б я половину  
Любви моей, забот и уваженья.  
Нет, никогда б я не вступила в брак,  
Любя лишь вас одних\*.*

Ей вторит Дездемона, отвечающая перед отцом на вопрос о ее чувствах к Отелло:

*Я ваша дочь всегда; но здесь — мой муж,  
И долг, велевший матери моей  
Предпочитать вас своему отцу,  
Я так же вправе исполнять пред Мавром,  
Моим главою\*\*.*

Офелия, возможно, единственная из шекспировских героинь, которая не может сделать решительный выбор (и в этом она под стать своему потенциальному партнеру, Гамлету), разрываясь между смутным влечением и страданием к принцу и желанием быть послушной отцу. При этом оба символически отталкивают девушку — Гамлет ее третирует и оскорбляет, отец вообще исчезает\*\*\*, и неопределенность положения Офелии, ее одиночество в

---

\* Пер. Б. Пастернака

\*\* Пер. М. Лозинского.

\*\*\* Брат уезжает, король не торопится дать защиту и покровительство (а по мнению некоторых исследователей, наоборот, подталкивает к смерти) — все мужчины, навязавшие ей свою власть и требовавшие подчинения, покидают ее.

мужском, патриархальном мире могут рассматриваться как одна из причин ее безумия. Неудивительно, что бедная осиротевшая девушка тянется к Гертруде, инстинктивно надеясь найти в ней замену умершей матери. Но и королева не в состоянии оказать ей поддержку — она слишком занята своими собственными семейными проблемами\*.

Другим исключением из характерной для шекспировских драм схемы становится Джульетта, у которой есть не только мать, но и ее любящая, заботливая заместительница — Кормилица. Синьора Капулетти воплощает собой средневековую модель поведения и самовосприятия женщины — выданная замуж в раннем возрасте и, очевидно, по расчету, в интересах клана, она быстро адаптируется к своему социально «правильному», хоть и безлюбивому браку и начинает находить в нем преимущества, постепенно подчиняя себе покладистого супруга. Поэтому ей нечего рассказать юной дочери о любви — даже Кормилица, с ее приземленным восприятием этого чувства исключительно в плотском аспекте, лучше понимает свою воспитанницу и потому становится ее наперсницей в деликатных вопросах.

Еще одной шекспировской героине, сироте, Шекспир позволяет обрести родственную душу и замену умерших

---

\* Существует также версия, что Гертруда сама была виновницей смерти Офелии — ее рассказ о последних минутах жизни девушки слишком подробен и содержит детали, которые могли быть доступны только непосредственным свидетелям или участникам этой сцены. Среди возможных мотивов преступления — ревность, стремление скрыть следы другого преступления (убийства Гамлетом Полония, о котором можно догадаться по сбивчивым речам обезумевшей Офелии), забота о сыне — состояние его бывшей возлюбленной могло негативно сказаться на его и без того неустойчивом рассудке. Виктор Гюго вообще полагал, что Офелия на момент своей гибели носила под сердцем ребенка, что делало ее очень «неудобной» для всех.

родителей в неродном по крови человеке. Графиня Русильонская в «проблемной комедии» «Конец — делу венец» объявляет себя приемной матерью своей воспитанницы Елены: «Если бы она была плотью от плоти моей и стоила бы мне материнских мук, я не могла бы привязаться к ней крепче»\*. Любовь Елены к сыну графини, Бертраму, вносит некоторый сумбур в потенциально идиллический поворот сюжета, поскольку чувства героини далеки от сестринских, а сам Бертрам и вовсе не испытывает к Елене никаких чувств — ни родственных, ни романтических. Графиня же согласна получить дочь ценой потери сына:

*О дочь моя, не сокрушайся так.  
Все это горе взяв себе одной,  
Меня лишишь моей законной доли.  
Он был мне сыном, но теперь исторгну  
Из сердца имя самое его.  
Отныне только ты мое дитя.*

Чуткая и заботливая по отношению к приемной Елене, графиня становится требовательной, строгой и даже резкой, когда дело касается ее родного сына; Шекспир совмещает в одном персонаже два лика материнской любви:

*Да по сравненью с ней он сам — ничто.  
Она бы стоила такого мужа,  
Какому двадцать таких мальчишек  
Почли б за честь служить и называли б  
Ее тогда смиренно госпожой.*

Отношения матерей и сыновей — не менее напряженная тема у Шекспира, чем отцы и дочери. Присутствие в

---

\* Пер. М. Донского.

трагедии о принце Датском Гертруды лишь усугубляет внутренний разлад Гамлета, так как его ревность к дяде и обида на мать подпитывают разочарование, которое он испытывает в женском поле, человечестве вообще и в себе самом. Волумния, мать Кориолана, тоже является катализатором конфликта героя с окружающим миром. При этом Гертруда и Волумния принадлежат к разным типам женских образов. Датская королева покладиста, пассивна и лишена политических амбиций, заботится о сыне и страдает из-за его противостояния с Клавдием. Римская матрона честолюбива, патриотична и по-мужски воинственна. Кажется, что выйти вместе с сыном на поле боя с оружием в руках ей мешает только уважение к римским порядкам и обычаям, требующим от женщины добровольного домашнего заточения; она с воодушевлением рассуждает о сражениях, кровавых поединках и оружии: «Кровь мужчины / Сверкает ярче золота трофеев. / Грудь Гекубы, Гектора вскормившей, / Прекрасный лоб его, чья кровь пятнала / Мечи данайцев». Предпочтение, оказываемое сугубо мужской сфере — войне — перед женской сферой материнства, роднит Волумнию с другой шекспировской героиней — леди Макбет, которая также готова отказаться от реализации своего женского предназначения ради участия в мужских делах.

*...Я кормила грудью  
И знаю, как сладка любовь к младенцу;  
Но я бы вырвала, склонясь над милым,  
Сосок мой из его бескостных десен  
И лоб ему разбила, если б я  
Клялась, как ты.*

Амбиции Волумнии и ее фанатичный патриотизм сближает ее образ с фигурой Тита Андроника, который принес своих сыновей в жертву Риму и гордился этим.

Волумния: «...А если бы он погиб на войне? ...Тогда сына заменила бы мне его добрая слава, и в ней я обрела бы потомство... будь у меня двенадцать сыновей и любил бы каждого из них столь же горячо, как нашего славного Марция, я легче бы смирилась с доблестной смертью одиннадцати за отечество, чем с трусливой праздностью двенадцатого».

Как и Тит, Волумния не осознает происходящих в государстве политических процессов; амбиции ослепляют ее.

*Мне удалось дожить  
До исполнения всех моих желаний,  
Воображеньем смелым порожденных.  
Осталась у меня одна мечта,  
Но и ее исполнит Рим.*

Излишнее давление матери, ее тщеславие, фанатизм, требования пойти на унижение ради избрания консулом приводят Кориолана к разрыву с Римом и, фактически, его предательству. Подобно тому, как сын Тита, Люций, уходит из города и присоединяется к готам, так и Кориолан переходит на сторону врагов Рима, вольсков, с которыми сражался всю свою жизнь.

«Кориолан» — одна из последних трагедий Шекспира (а по хронологии описываемых событий следующая за «Опозоренной Лукрецией») — замыкает собой римскую серию. «Кориолан» посвящен теме отношений человека и государства и связанной с ней проблеме предательства, которая возникает в шекспировском творчестве еще на этапе «Тита Андроника» и получает развитие в исторических хрониках и римских пьесах. Шекспир красноречиво изображает в пьесе нарастающий классовый конфликт, одним из виновников, а затем и жертвой кото-

рого становится сам Кориолан: простые горожане, вынужденные голодать из-за высоких цен на зерно, находятся на грани открытого бунта против патрициев. Аллегорический образ народа как единого организма, как тела, пораженного недугом, уже встречавшийся в хрониках Шекспира, получает здесь емкое и наглядное выражение в монологе сенатора Менения:

*Однажды возмутились против чрева  
Все части человеческого тела,  
Виня живот за то, что, словно омут,  
Всю пищу поглощает он, а время  
Проводит в лени и безделье праздном,  
Тогда как остальные члены ходят,  
Глядят и слышат, чувствуют и мыслят,  
Друг другу помогая и служа  
Потребностям и устремленьям общим  
Родного тела\*.*

Самому народу отводится в этой притче не слишком приглядная роль «чрева», поглощающего все ресурсы тела и не выполняющего никакой другой функции, кроме пищеварения. За этот образ Шекспир получил впоследствии не одну порцию критики, вызванной его явной антидемократической направленностью. Кай Марций, за осаду города Кориолы получивший прозвище Кориолан, готов пожертвовать своей жизнью ради Рима, но при этом презирает его народ. Плебеи отвечают ему «взаимностью», обвиняя в заносчивости, гордыне и неуступчивости, что ведет к изгнанию бывшего национального героя, завоевателя и триумфатора. Красной нитью проходит через всю пьесу тема обиды, несправедливости, обоюдного предательства. К ней же обращается Шек-

---

\* Пер. Ю. Корнеева.



спир в одной из своих греческих пьес, созданных в этот период, — драме «Тимон Афинский».

Ее заглавный герой — богатый афинянин — отчасти повторяет судьбу Кориолана, за вычетом политических и военных мотивов: в начале пьесы мы видим социальный «триумф» Тимона, он — душа компании, гостеприимный хозяин и покровитель искусства. Его окружают приятели, которые на поверку оказываются типичными «паразитами»\* плавтовских комедий — прихлебателями и льстецами. Разорившись, он был отвергнут бывшими друзьями и, разочарованный в человечестве, покинул город и поселился в пещере. Желая отомстить Афинам и их продажным жителям, он не берет в руки оружие, как сделал Кориолан, но отдает найденный в земле клад другому изгнаннику (и еще одному двойнику Кая Марция) — полководцу Алкивиаду, чтобы тот собрал войско и напал на город. Монолог полководца, безуспешно пытавшегося защититься в сенате своего осужденного за убийство солдата, перекликается с речами Кориолана, которого римская чернь заставляла демонстрировать боевые шрамы в обмен на пост консула:

*Когда я сдерживал напор врагов,  
Вы с жадностью считали барыши  
И деньги отдавали под проценты,  
А все мое богатство — только раны\*\*.*

Оба героя были уверены, что, проливая кровь за отечество, заслужили какой-то «кредит доверия» у своих

---

\* Изначально так называли в Древней Греции добровольцев-помощников, выполнявших мелкие поручения в храмах за право участвовать в общей трапезе; позже слово приобрело отрицательные коннотации и стало использоваться в значении «нахлебник». Типаж паразита часто встречался в античных комедиях.

\*\* Пер. П. Мелкова.

соотечественников, однако афинский народ представлен у Шекспира такой же неблагодарной и прожорливой «утробой», как римский плебс, и бывшим защитникам отечества ничего не остается, как покинуть стены родного города, вынашивая план отмщения. Шекспир показывает три варианта одного и того же чувства — разочарования — в разных степенях и формах выражения (желчная мизантропия у Тимона, деятельный гнев у Алкивиада, угрюмое озлобление у Кориолана).

Несмотря на сходство сюжетных линий и проблематики, общий источник (труды Плутарха) и близость времени написания, эти две пьесы — греческая и римская — заметно различаются творческим масштабом и художественным уровнем. «Кориолан» мог бы занять место в ряду великих трагедий, вместе с «Отелло» и «Королем Лиром», если бы Шекспир не поскупился в этой пьесе на монологи главного героя, позволяющие наблюдать эволюцию его душевного состояния, развитие внутреннего конфликта. Кориолан как персонаж не наделен таким уровнем рефлексии, как Гамлет или Макбет, ни в чем другом им не уступая. «Тимон Афинский» — куда менее значительная пьеса в шекспировском творчестве, к тому же очень неровная в художественном отношении. Предполагается, что в ее тексте немалая (если не главная) часть принадлежит молодому коллеге Шекспира, Томасу Миддлтону, которому на момент создания «Тимона» было около двадцати шести лет — чуть меньше, чем самому Шекспиру, когда он только начинал свою карьеру. Возможно, Шекспир, параллельно работавший над несколькими пьесами в эти годы, принял в создании этой драмы из греческой жизни лишь формальное участие, оставив Миддлтону основную порцию работы. Известно, что пьеса впервые увидела свет только в печатном виде в 1623 году; не ис-

ключено, что Шекспир не завершил текст, и Миддлтон дописал его уже после смерти драматурга, от чего она, безусловно, не выиграла.

## **2. «Кто тьму греха пройдет незаклеймен, а кто и за ошибку осужден...»\***

Античная тема продолжает привлекать Шекспира на протяжении 1600-х годов, хоть он постепенно отходит от исторической конкретики, сохраняя в некоторых пьесах лишь условный колорит — римский или греческий. В драме «Троил и Крессида», написанной в начале десятилетия (возможно, одновременно с «Гамлетом» или сразу после него), Шекспир обращается к сюжету, который хоть и восходит к античной традиции, но за время своей «миграции» по странам Западной Европы успел измениться до неузнаваемости и «обрасти» новыми деталями и смыслами.

Отправной точкой в истории этого сюжета были не греческие мифы, как можно предположить, и не античные тексты, хотя описанные в драме Шекспира события примыкают к фабуле гомеровской «Илиады», но развиваются как бы параллельно ей. Троил — сын царя Приама — упоминается в тексте «Илиады» лишь единожды, когда его безутешный отец перечисляет своих погибших сыновей («Из них мне, увы, никого не осталось!.. Нет конеборца Троила»\*\*). Никакие подробности личной жизни убитого Ахиллом юноши не упоминаются, а героини по имени Крессида у Гомера в поэме вообще нет. Это упущение решил исправить некий оставшийся безымянным

---

\* У. Шекспир. Мера за меру. Пер. М. Зенкевича.

\*\* Гомер. Илиада. Песнь XXIV, ст. 256—257. Пер. В. Вересаева.

сочинитель-мистификатор, живший в период раннего Средневековья (ок. V века) и, очевидно, пресытившийся заученными еще со школьной (или университетской) скамьи хрестоматийными трактовками античных мифов. От имени Дарета Фригийского — троянского жреца и участника легендарной войны — он пишет свою версию изложенных Гомером событий, озаглавленную «История падения Трои». В настоящее время филологи не сомневаются в том, что этот псевдоисторический трактат на латинском был подделкой, поскольку его древнегреческий оригинал так и не был найден, но средневековые ученые и писатели считали это произведение вполне аутентичным и достоверным свидетельством о Троянской войне (даже более достоверным, чем тексты самого Гомера) и черпали из него сюжеты для своих сочинений. Пару ему составляла еще одна искусная фальсификация — дневник Троянской войны, якобы написанный Диксисом Критским, еще одним непосредственным участником событий, но уже со стороны ахейцев, и переведенный на латынь в IV веке.

До того как во Франции распространился артурианский цикл легенд, основой куртуазных сюжетов служили античные сказания и мифы, поэтому хроники Дарета и Диксиса пользовались большой популярностью, и рассказанные в них истории любви героев, которых Гомер с Вергилием «обделили» вниманием, вскоре приобрели большую популярность у средневековых сочинителей. Французский поэт Бенуа де Сент-Мор по-своему переработал оба текста, сделав акцент на тех фигурах, которые у Дарета и Диксиса были уже обозначены, но все еще оставались в тени, и включил их в свою масштабную куртуазную поэму «Роман о Трое» (1155–1160). Правда, в его версии доблестный Троил был влюблен в Брисеиду

(дочь греческого жреца Калхаса, которая в итоге предпочла ему Диомеда).

Крессидой она стала в поэме «Филострато» (1335–1340) Боккаччо, который позаимствовал этот сюжет из прозаического пересказа «Романа о Трое» на итальянский, выполненного поэтом и гуманистом Гвидо делле Колонне. Некоторые филологи полагают, что в этой поэме Боккаччо «зашифровал» историю своей несчастной любви к Марии Д'Аквино, которую во многих своих произведениях изображал под именем Фьяметты. Неудивительно, что в «Филострато» делается акцент на легкомыслии и неверности молодой красавицы, а страдания Троила описываются с особенным сочувствием. В финале поэмы Боккаччо позволяет себе высказаться в адрес ветреных женщин в откровенно осуждающем тоне:

*Непостоянна женщина младая,  
Она во многих сразу влюблена,  
И, зеркалу не больно доверяя,  
Кичится юностью своей она.  
Красавица она, но не такая,  
Как в том она сама убеждена.  
И добродетели она не служит,  
И, как листок, гонимый ветром, кружит.*

Морализаторский пафос присутствует и у Джеффри Чосера, который перевел «Филострато» на английский язык, однако здесь уже не звучит пламенное негодование отвергнутого влюбленного. Чосер больше тяготеет к дидактике общего характера, от гневных инвектив и жалоб он переходит к аллегориям и философским рассуждениям. Кроме того, в его «Троиле и Крессиде» большую роль играют мотивы христианской любви и всепрощения:

*Я до конца поведал все как было:  
И страсть, и гибель юного Троила.  
О юноши и девы, чьи сердца  
Полны любви! Бегите от соблазна,  
Склоняйтесь перед благостью Творца —  
Того, чьему подобию сообразно  
Вы созданы! И знайте: все, что праздно, —  
Недолговечно, точно вешний цвет,  
И бренный мир наш — суета сует.  
Любите же Того, кто муки крестной  
Для нашего спасенья не избег...\**

Чосер также изменил структуру поэмы — добавил в повествование монологи героев и переписку между ними. Как следствие, в его версии текст значительно увеличился в объеме и вернул часть своего эпического размаха — Боккаччо уменьшил роль батальных сцен в «Филострато», сосредоточившись на любовной линии.

Шекспир, до которого история двух влюбленных дошла через ряд литературных посредников, обращается с ней в своей привычной манере — сохранив сюжетную канву, по своему усмотрению меняет детали, принцип организации персонажей, угол зрения и общую тональность произведения. В частности, он уделяет гораздо больше внимания, чем его предшественники, теме войны и фигурам легендарных воителей — Ахиллеса, Гектора, Аякса. Однако в его интерпретации все образы радикально переосмысляются, отдаляя трактовку сюжета от канонической. Троил здесь показан очень юным, похожим на Ромео в период влюбленности в Розалину, и несколько недалеким, почти комичным в своей всепоглощающей страсти. Крессида из добродетельной моло-

---

\* Пер. М. Бородицкой.

дой вдовы превращается в юную, но уже довольно искусленную девицу, знающую себе цену. Чосерова Крессида, которая отличалась «...повадкою степенной и достойной, / И скромностью, и строгостью спокойной», вряд ли позволила бы себе такие смелые и откровенные рассуждения, как у шекспировской героини: «Если я не смогу помешать тому, чтобы меня ушибли, я могу, во всяком случае, помешать болтать об этом; а если ушиб не вспухнет, никто о нем и не узнает». Ее бесстыдство шокирует даже Пандара, прожженного циника.

Большинство персонажей эпического плана предстают у Шекспира в неприглядном, подчас даже карикатурном виде. Улисс изображен искусным манипулятором, почти макиавеллистом; Патрокл жеманен; Ахилл с Аяксом глупы и самолюбивы, они — недалекие солдафоны, воплощение грубой силы. Аякса остроумно и едко высучивает Александр, хотя и сам играет в этой истории незавидную роль: «Этот [Аякс] у многих животных позаимствовал присущие им свойства; он храбр, как лев, груб как медведь, медлителен, как слон; это человек, в котором природа все нагромодила; его доблесть доходит до глупости, а глупость приправлена рассудительностью. В нем есть и проблески всех добродетелей, и задатки всех пороков. Он и грустит и веселится беспричинно: все у него шиворот-навыворот, все ему дано и все не к месту. Он как бы Бриарей, заболевший подагрой: рук много, а толку мало, — или как бы ослепший Аргус: глаз уйма, а ничего не видит»\*. Вопреки тенденции средневековых авторов и читателей идеализировать ахейцев-воителей, Шекспир симпатизирует обреченным их врагам, рисуя троянских вождей в более реалистичной и сочувственной манере, чем греков, однако

---

\* Пер. Т. Гнедич.

и среди них нет кандидата в протагонисты. «Троила и Крессида» можно назвать драмой без героя.

В целом же настроение, царящее в пьесе, можно определить словом «упадок». Оно пронизывает все уровни ее художественного пространства, а его истоки освещаются в развернутом монологе Улисса, который некоторые исследователи склонны рассматривать как выражение мировоззрения самого Шекспира:

*На небесах планеты и Земля  
Законы подчиненья соблюдают,  
Имеют центр, и ранг, и старшинство,  
Обычай и порядок постоянный.*  
<...>  
*Ведь если вдруг планеты  
Задумают вращаться самовольно,  
Какой возникнет в небесах раздор!  
Какие потрясения их постигнут!  
Как вздыбятся моря и содрогнутся  
Материки! И вихри друг на друга  
Набросятся, круша и ужасая,  
Ломая и раскидывая злобно  
Все то, что безмятежно процветало  
В разумном единенье естества.  
О, стоит лишь нарушить сей порядок,  
Основу и опору бытия, —  
Смятение, как страшная болезнь,  
Охватит все, и все пойдет вразброд,  
Утратив смысл и меру.*  
<...>  
*Когда закона мы нарушим меру,  
Возникнет хаос.  
Пренебрежение к этому закону  
Ведет назад и ослабляет нас.*



Хаос и смятение — именно это состояние универсума изображает Шекспир во многих своих произведениях, особенно исторических хрониках и зрелых трагедиях. В «Троиле и Крессиде» оно усугубляется отсутствием сильного, волевого героя (пусть даже второстепенного, как Люций из «Тита Андроника» или Фортинбрас из «Гамлета»), способного хотя бы отчасти рассеять подступающий сумрак кризиса власти и нравственного упадка. Шекспир одного за другим высмеивает всех персонажей античных мифов, на протяжении столетий считавшихся эталоном мужественности, доблести и благородства. Он беспощадно развенчивает высокий пафос героики, окружавший историю Троянской войны, демонстрируя бессмысленность затянувшегося кровопролития и необратимую деградацию его участников.

Отсутствие в пьесе подлинных протагонистов автоматически выдвигает на первый план персонажей, которым в гомеровском мире отводилась роль эпизодических и вообще «маргинальных», поскольку они своим видом или характером нарушали гармонию античного мироустройства, — это сводник Пандар\* и дерзкий Терсит, «безобразный и непристойный грек». Хотя оба они наблюдательны и умны и лучше, чем сами цари и полководцы, понимают бессмысленность происходящего, они не стремятся хоть как-то противостоять надвигающейся катастрофе: Пандар — из-за своего цинизма и эгоизма, Терсит — по причине мизантропии. Ему Шекспир доверяет ту же функцию, которую выполняет шут в «Короле Лире», Меркуцио в «Ромео и Джульетте», Алемант — в

---

\* У Гомера Пандар вообще никак не связан с историей Троицы и Крессиды; это троянский принц, который нарушает договор троянцев и ахейцев и способствует возобновлению военных действий, выстрелив из лука во время перемирия.

«Тимоне Афинском», — он озвучивает неприятную правду: «Сколько дразг! Сколько безобразия! Сколько мерзостей! И всему причина — рогоносец и развратница! Нечего сказать, славный повод для того, чтобы затевать раздоры и проливать кровь». Правда эта столь неприглядна и тягостна, что окружающим проще продолжать играть навязанные им роли, а в Терсите видеть лишь нелепого шута, чем признать его правоту.

Пандар представляет его противоположность — наделенный остроумием, даром красноречия и проницательностью, он использует их исключительно для извлечения выгоды из любой ситуации, поэтому не в его интересах показывать участникам событий отталкивающую и низменную суть вещей. Пандар прежде всего продавец, он торгует честью, красотой и благосклонностью своей племянницы, но для него вообще все — товар; он рассматривает окружающий его мир через призму возможной прибыли. Старый сводник, чей образ существенно отличается от его средневековых литературных прототипов\*, является обезображенным двойником Улисса (один искусно манипулирует окружающими на уровне политики и дипломатии, второй — в сфере интимной жизни), пародией на него, предвестием неизбежного упадка нынешних властителей.

В то время как мужские образы в этой пьесе отражают упадок и дегероизацию эпической традиции, женские иллюстрируют еще и упадок традиции куртуазной. Елена изображена безвольной куклой, игрушкой в руках сладострастных мужчин. Характер Крессиды подан без

---

\* Его роль в истории Троила и Крессиды не сразу стала такой неприглядной — у Боккаччо он предстает благородным и отважным юношей, другом Троила и кузеном Крессиды, бескорыстно помогающим влюбленным.

прикрас и попыток смягчить неутешительную истину: когда мужчины утрачивают благородство духа и чистоту помыслов, женщины стремятся не отставать от них в этом. Самую беспощадную характеристику троянской царевне дает Шекспир устами Улисса:

*Что говорят ее глаза и губы  
И даже ноги? Ветреность во всех  
Ее движеньях нежных и лукавых.  
Противна мне и резвость языка,  
Любому открывающая сразу  
Путь к самым тайникам ее души.  
Как стол, накрытый для гостей случайных,  
Она добыча каждого пришельца.*

В отличие от некоторых своих предшественников в разработке этого сюжета, Шекспир не осуждает Кресси-ду, точнее, он не делает акцента исключительно на ее порочности и безнравственности, как Боккаччо. В конечном счете, она лишь подчиняется желаниям мужчин, отвечает на их запросы, соответствует их ожиданиям (в таком ракурсе образ Крессиды кажется пародией на тот патриархальный идеал, который проповедуется в «Укро-щении строптивой»).

Вероломство Крессиды и печальная развязка их с Троилом истории — это реквием и юношескому идеализму самого автора, и куртуазным ценностям, во многом определявшим характер елизаветинской литературы и вообще культуры. При этом финал пьесы нельзя назвать по-настоящему трагическим: здесь нет момента катарсиса, наивысшего страдания героя и душевного напряжения для зрителей; Троилу даже не удается об-

рести забвение в смерти, чтобы он мог, как Гамлет, сказать с облегчением: «Дальше — тишина». Тлетворный дух упадка особенно ощущается в последних сценах, где показана смерть Гектора — лишенная героизма, почти обыденная, — а последнее слово остается за сводником Пандаром, «завещающим» публике свое единственное достояние — венерические болезни (красноречивый символ нравственного распада и деградации).

Литературоведы всегда затруднялись с определением жанра «Троила и Крессиды», им даже пришлось изобретать специальный термин для обозначения того типа пьес у Шекспира, в которых конфликт не разрастается до масштабов подлинно трагического, но и комизма в них явно недостаточно, чтобы определять собой характер всего произведения. Современные критики все же называют их комедиями, но с уточняющими эпитетами, о которых никак не могут договориться: «проблемные», «мрачные» или даже «циничные». К ним относят «Троила и Крессиду», «Конец — делу венец» и «Меру за меру»; иногда в их число также включают «Венецианского купца», «Тимона Афинского» или «Перикла». Все эти пьесы «застряли» в переходном состоянии между трагедией и комедией: героям угрожает опасность, которой им удастся миновать, однако спасение не приносит ожидаемого облегчения и радости, как в пьесах светлого, оптимистического периода у Шекспира. У них нет единого набора определяющих черт, поэтому принцип их объединения в одну жанровую группу базируется не на их сходстве, а на их отличии от пьес других жанров, представленных в творчестве Шекспира.

«Проблемную комедию» «Мера за меру» роднит с «Троилом и Крессидой» тема упадка, трактуемого здесь

как утрата обществом нравственных ориентиров, а властями — способности поддерживать порядок в государстве и обеспечивать гражданам достойную и честную жизнь. Мотив войны заменяется здесь темой противостояния личности и общества, хотя проблема ханжества, лицемерия, двойных стандартов сохраняет свою актуальность.

Сюжет этой драмы, как и многих других своих сочинений, Шекспир позаимствовал из нескольких источников, скомбинировав мотивы и образы по своему усмотрению. В фабуле шекспировской пьесы отчетливо просматривается история Промоса и Кассандры, известная английским читателям по одноименной комедии Джорджа Уэтстоуна (1578), однако источником для Уэтстоуна (а возможно, и для самого Шекспира) послужил сборник «Сто сказаний» (1565)\* итальянского писателя Джиральди Чинцио (новелла «История Эпитии»). Двойственная жанровая природа шекспировской драмы может происходить из попытки синтеза жанровых парадигм его источников — у Чинцио эта история носит трагический характер, в то время как Уэтстоун превращает ее в комедию. Шекспир же кажется больше заинтересованным не в счастливой развязке или поучительном финале, а в развитии характеров главных героев, в первую очередь Анджело.

Анджело, чье имя обманчиво свидетельствует о присущей ему добродетели и благочестии, считает себя неуязвимым для греха, пока не встречает прекрасную послушницу Изабеллу, вынужденную просить наместника пощадить ее распутного брата. Новеллистический сю-

---

\* Шекспир мог знать этот текст по французскому переводу, выполненному в 1583 году; другая новелла Чинцио, «Венецианский мавр», послужила основой сюжета «Отелло».

жет под пером Шекспира обретает психологическую глубину по мере того, как Анджело переживает период опасного заблуждения и наслаждения властью, затем неведомый ему прежде соблазн и в итоге позволяет греху возобладать в его душе, подталкивая к преступлениям более серьезным, нежели проступки приговоренных им подданных. При этом Шекспир уходит от характерной для средневековых моралите прямолинейной трактовки сюжета о грехопадении (возгордился — согрешил — раскаялся). Его персонаж обладает предысторией (несостоявшаяся женитьба на Марианне), вносящей дополнительные оттенки в характер героя.

История Марианны упомянута лишь ретроспективно, в виде давно забытого слуха — кроме герцога, никто не помнит о разорванной помолвке и не считает Анджело способным ни на привязанность к женщине, ни на жестокость и расчетливость в отношениях. Поведение наместника и его аскетический образ жизни говорят о равнодушии к земным радостям:

*(Он человек воздержанный и строгий)*

*<...>*

*В чьих жилах вместо крови снежный студень, —*

*Он никогда не чувствовал биенья*

*И жара чувств сердечных, но природу*

*Смирял трудом, наукой и постом\*.*

Образ Анджело рассматривается некоторыми интерпретаторами как сатирический портрет типичного пуританина — представителя религиозного течения внутри английского протестантизма, отличавшегося особо строги-

---

\* Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

ми требованиями к моральному и даже внешнему облику христианина. Пуританизм появился в Англии на волне недовольства «половинчатым» и непоследовательным характером церковной реформы, начатой Генрихом VIII, и быстро превратился из сектантской прослойки в масштабное и влиятельное движение, деятельность которого была направлена в том числе на улучшение нравственного состояния общества посредством уничтожения опасных с духовной точки зрения явлений — драматургии, поэзии и вообще светской культуры.

Шекспир знал о «кампаниях» пуритан против искусства не понаслышке — писатели и актеры подвергались регулярным агрессивным нападкам со стороны поборников нравственности, мечтавших «на корню» уничтожить оплоты греха в Англии — театры и другие увеселительные заведения. Трактат Филиппа Сидни «Защита поэзии» (1579) был попыткой отразить наступление пуританских проповедников на искусство. Шекспир внес свой вклад в историю этого сопротивления — в ряде его произведений появляется портрет напыщенного, самодовольного зануды, стремящегося навязать окружающим свое представление о морали, правильном образе жизни, мировоззрении и т. д. Анджело — один из них, хотя самой известной карикатурой на пуритан считается Мальволио из «Двенадцатой ночи». Портрет Кассия в «Юлии Цезаре» — еще одна модификация этого сатирического образа:

*А Кассий тощ, в глазах холодный блеск.*

*Он много думает, такой опасен.*

*<...>*

*Он слишком тощ! Его я не боюсь:*

*Но если бы я страху был подвержен,*

*То никого бы так не избегал,*

*Как Кассия. Ведь он читает много  
И любит наблюдать, насквозь он видит  
Дела людские; он не любит игр  
И музыки, не то что ты, Антоний.  
Смеется редко, если ж и смеется,  
То словно над самим собой с презрением  
За то, что не сумел сдержать улыбку.  
Такие люди вечно недовольны,  
Когда другой их в чем-то превосходит,  
Поэтому они весьма опасны.*

Как это свойственно пуританам, Анджело тоже избегает увеселений и простых человеческих радостей. Хотя он не является служителем церкви, но в добродетели и благочестии не уступает представителям духовенства. Однако эти качества на поверку оказываются лишь видимостью, что становится особенно заметно в свете истории несостоявшейся свадьбы — она вносит дополнительные нюансы в образ главного героя, выставляя его бессердечным, подлым, а главное, двуличным человеком:

Герцог: «Покинул в слезах и ни одной слезинки не осушил своим поцелуем. Отрекся от всех своих обетов, да еще оклеветал ее, сказав, что имеет доказательства ее неверности. Словом, оставил ее в горе, в котором она пребывает до сих пор. А он перед ее слезами точно мрамор: они омывают, но не смягчают его».

Хотя герцог знает о былых проявлениях бесчеловечности Анджело, он хочет дать ему еще один шанс, чтобы увидеть, сможет ли знание о собственных проступках



сделать Анджело более снисходительным к прегрешениям других. Он оставляет Анджело своим наместником, для вида удалившись в монастырь. Поначалу замысел герцога кажется оправданным: Анджело предстает перед зрителями смиренным и добродетельным. Он пытается отказаться от власти, которую ему передает правитель, выражая сомнение в том, что он достоин такой высокой чести, и трезво оценивает чрезмерность похвал в свой адрес. Шекспир предлагает зрителю самому ответить на вопрос, является ли Анджело расчетливым и честолюбивым лицемером, заранее разыгравшим свою комедию и обманувшим даже герцога, или ему все же были свойственны сдержанность, нетерпимость к пороку и смирение, однако эти качества не выдержали проверки неограниченной властью. Главный герой откровеннее, чем Яго, озвучивает перед публикой свои мысли и желания, а интенсивность его внутреннего конфликта не уступает гамлетовской. Но Анджело нельзя причислить безоговорочно к протагонистам или антагонистам пьесы; по типу драматического героя он ближе всего к Макбету, который проходит на глазах у зрителей путь от доблестного и честного воина до жестокого и властолюбивого преступника, убийцы, при этом осознающего степень своего падения.

Однако глубина саморефлексии героя не помогает ему понять общечеловеческую природу нравственной слабости и простить Клавдио. Чтобы спасти брата от смерти, Изабелла обращается к наместнику с просьбой о милосердии — и становится невольной виновницей грехопадения Анджело. Он начинает склонять Изабеллу к пороку с тем же рвением, с которым прежде клеймил его. К своему сладострастию и ханжеству он добавляет под-

лость, коварство и жестокость, внезапно осознав открывшиеся перед ним возможности. Как и Макбет, Анджело на глазах у зрителя превращается в тирана, расчетливого и беспощадного. Он забыл о том, что герцог назначил его своим наместником не только для ужесточения законов, но и для возрождения нравственности, которое невозможно без милосердия (эта мысль подчеркивается цитатой из Нагорной проповеди в заглавии пьесы).

Шекспир показывает, как формируются и крепнут греховные стремления Анджело, который, еще не успев исполнить свой замысел в отношении Изабеллы, начинает обдумывать его возможные последствия и способы избежать разоблачения и наказания. Перед зрителем предстает здравомыслящий, не лишенный цинизма человек, не питающий иллюзий относительно собственной добродетельности. Драматургу интересна динамика грехопадения, которую он отображает достаточно подробно и глубоко, однако традиционная для моралите часть сюжета — раскаяние грешника — в пьесе едва намечена: разоблаченный Анджело выглядит смущенным и пристыженным, но складывается впечатление, что он больше расстроен утраченным доверием герцога и собственным позором, нежели самим фактом грехопадения. По крайней мере, Анджело не озвучивает своего раскаяния перед Марианной, Изабеллой и Клавдио. Как и в начале пьесы, зрители оказываются перед вопросом: какова истинная природа Анджело? Является ли он искусным лицемером или елизаветинским воплощением «Всякого человека» из средневекового моралите, не устоявшего перед соблазном, но небезнадежного в нравственном отношении? Или же это ренессансная личность, интуи-

тивно опирающаяся на макиавеллистическую стратегию получения желаемого любой ценой?

Хотя пьеса не пользовалась большим успехом у публики ни в елизаветинскую эпоху, ни в последующие столетия, ее фабула и образы главных героев неоднократно привлекали внимание писателей, среди которых был даже А. С. Пушкин. Начав с перевода «мрачной комедии», но затем увлекшись и сочинив ее поэтическое переложение, Пушкин был вдохновлен образом Анджело, которого считал художественно совершенным воплощением лицемерия в литературе: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. <...> У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анджело лицемер, потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!»\*. Поэму «Анджело» Пушкин ошибочно считал одним из своих лучших произведений, так что можно сказать, что шекспировский герой, плут и лицемер, обманул и великого русского поэта. В Анджело нет той глубины, которую Пушкин ему приписал, он все же больше маска, чем характер. Даже образ Изабеллы, как и связанная с ней в пьесе сюжетная коллизия, представляет большой интерес. Ей при-

---

\* «Пушкин-критик». Под ред. Н. В. Богословского.

ходится осознать истинный смысл христианской заповеди о любви к ближнему, когда на одной чаше весов окажется ее добродетель, а на другой — жизнь беспутного брата.

Если «Мера за меру» привлекала хотя бы других писателей, то более поздняя (и последняя из античных пьес Шекспира) драма «Перикл» до сих пор вызывает у особо щепетильных литературоведов чувство неловкости как еще один творческий промах великого писателя. На помощь исследователям в очередной раз приходит теория о соавторстве. Отсутствие этой пьесы в Первом фолио свидетельствует о том, что сами елизаветинцы не относили ее к творениям Шекспира. В некоторых частях «Перикла» стиль существенно отличается от шекспировского; соавтором этой пьесы считается колоритный, но второстепенный в литературном отношении драматург Джордж Уилкинс (1576–1618), интересный не столько своими произведениями, сколько криминальной репутацией\*. Он был автором романа о похождениях принца Перикла, изданного на год раньше, чем одноименная драма Шекспира. Возможно, Уилкинс работал над двумя версиями этой истории параллельно или Шекспир вдохновился его романом\*\* и пригласил его для совместной разработки сюжета в драме.

В «Перикле» действительно заложен скорее романый, чем драматический потенциал. Запутанные перипетии, большой временной охват и частая смена места

---

\* Уилкинс был владельцем гостиницы, которая, вероятно, была прикрытием для публичного дома. Сам писатель неоднократно попадал под суд по обвинениям в воровстве, сутенерстве и насилии над женщинами.

\*\* У него в любом случае были и другие источники, например поэма «Признание влюбленного» (1393) Джона Гауэра,

действия делают «Перикла» слишком сложным для постановки. По избытку гротескных, вычурных, «дешевых» приемов, которые могли бы прийтись по вкусу только самой невзыскательной публике, «Перикл» сопоставим с «Титом Андроником» (с поправкой на разницу в жанрах)\*. Здесь есть кровосмесительная связь отца с дочерью, морские пираты, роды на корабле, мнимая смерть с последующим воскрешением, чудесное видение, посланное богиней, и даже эпизод с пребыванием героини в публичном доме и спасением из него. «Чудеса» в самом театральном, мелодраматическом смысле изобилуют в «Перикле», причем дублируют друг друга — например, главные герои по несколько раз спасаются от смертельной опасности (при различных обстоятельствах). Выдающийся американский литературовед XX века Хэролд Блум (р. 1930) охарактеризовал «Перикла» как один самых радикальных театральных экспериментов Шекспира, сопоставимый в этом отношении с «Гамлетом». Критик также назвал эту пьесу единственной у Шекспира, которую он предпочел бы еще раз увидеть на сцене, чем перечитать. Современники драматурга придерживались прямо противоположного мнения — история постановок «Перикла» довольно скудна, а вот пиратские переиздания текста появлялись одно за другим (не менее шести к 1635 году).

Запутанность фабулы, нагромождение неправдоподобных сюжетных обстоятельств, обилие «сенсационных» мотивов роднит «Перикла» с более поздней шекспировской пьесой, жанр которой обозначен как «роман-

---

\* Известный шекспировед Эдвард Дaudен (1843–1913) именно эти две пьесы — «Тит Андроник» и «Перикл» — считал нарушающими шекспировский канон.

тическая комедия»\*, — с «Цимбелином». Общие черты произведений этого жанра у Шекспира включают обилие мелодраматических и авантюрно-приключенческих мотивов (путешествие, разлука родственников с последующим воссоединением, узнавание, подмена, переодевание); наличие мистических образов (призраки, духи, видения); присутствие экзотических и «сенсационных» элементов (например, инцест в «Перикле», пари о супружеской верности в «Цимбелине», кораблекрушение и «зачарованный» остров в «Буре»). Многие приемы, которые фигурируют в поздних пьесах Шекспира, встречаются и в более ранних комедиях, однако здесь они предстают в утрированном и даже зловещем виде. Например, столь любимый елизаветинскими драматургами мотив подмены и путаницы, без которого не обходилась практически ни одна комедия Шекспира 1590-х годов, эксплуатируется в «Цимбелине» неожиданным образом: Имогена, очнувшись в пещере после тяжелой болезни, находит рядом с собой обезглавленный труп, как она ошибочно думает, ее мужа. Шекспир словно переписывает здесь сцену пробуждения Джульетты в склепе, возле тела мертвого Ромео, но добавляет мотив отрубленной головы, который более уместен в кровавой драме вроде «Тита Андроника». Худшее, что могло случиться с героиней ранней комедии в аналогичной ситуации, —

---

\* Аналогичным образом определяется жанр и других сочинений драматурга, написанных им на закате творческой карьеры, — «Перикла», «Зимней сказки», «Бури», созданных в соавторстве «Двух благородных родичей». «Романтическими» их предложил называть Эдвард Дауден — тот самый, который хотел «облагородить» шекспировский канон, изъяв из него «Тита Андроника». В любом случае, термин оказался удачным и прочно закрепился в шекспироведении, хотя некоторые специалисты предпочитают называть эти пьесы трагикомедиями.

это, проснувшись, увидеть, что возлюбленный сбежал (как Лизандр от Гермии) или превратился в осла (у зачарованной Титании). В поздних романтических комедиях персонажей поджидают куда более суровые испытания и крутые повороты судьбы, что делает развязку этих пьес — неизменно счастливую — более долгожданной и радостной.

Среди современных исследователей бытует мнение, что в середине первого десятилетия XVII века драматург пережил тяжелый личный, финансовый и мировоззренческий кризис\*. Прямым выражением этого кризиса считается пьеса «Тимон Афинский», в которой звучит глубокое разочарование во многих прежде жизненно важных для Шекспира вещах. Романтические комедии рассматриваются в этом ракурсе как результат самоисцеления Шекспира посредством творчества: переосмысляя уже написанные произведения, заново прокручивая в голове отработанные сюжеты и мотивы, писатель подводит некий жизненный итог, который оказывается отнюдь не безнадежным, и обретает вектор выхода из затянувшейся депрессии, пусть даже откровенно эскапист-

---

\* Нельзя исключить и политический момент: за первые несколько лет своего правления Яков успел проявить себя как слабый, некомпетентный правитель, развенчав надежды своих подданных на продолжение Золотого века. Шекспир принадлежал к поколению англичан, которые родились и повзрослели в елизаветинскую эпоху; они стали свидетелями и участниками того культурного и экономического подъема Англии, который стал возможен только благодаря дипломатическим талантам, уму, проницательности и личному вкладу королевы. Смерть Елизаветы стала не только точкой отсчета нового периода в политике — она символизировала уход великой эпохи, равной которой не было в истории Англии до сих пор. После 1603 года у Шекспира практически не осталось ни повода, ни настроения для веселья, поэтому даже комедии в этот период у него получаются мрачными.

ский, ведущий в мир вымысла, сказочных сюжетов и причудливых фантазий.

Нет смысла рассуждать здесь об ослаблении творческой энергии Шекспира, упадке его непревзойденного гения: он не теряет своих качеств в зрелые годы, но меняет свой характер. Шекспир елизаветинского периода существенно отличается от Шекспира-яковианца: «Сон в летнюю ночь» и «Ромео и Джульетта» написаны, в сущности, другим человеком и в другую эпоху, нежели «Цимбелин», «Зимняя сказка» и «Генрих VIII». У автора «Ромео и Джульетты» впереди лучшие годы: его родители и сын живы, он окружен друзьями и коллегами, которые, как и он сам, полны идей, замыслов и планов и готовы работать не покладая рук ради их реализации. «Проблемные» и романтические комедии пишет человек, у которого в прошлом осталось больше, чем ожидается в будущем. Он уже познал горечь поражений и ухода близких, из родных у него остались только жена с двумя дочерьми, брат и сестра (смерть младшего брата, Эдмунда, в возрасте двадцати семи лет была для Шекспира не менее ощутимой утратой, чем потеря юного сына). Он пережил немало финансовых взлетов и падений, театральных триумфов и провалов, постиг иллюзорность успеха, процветания, оптимизма.

Где-то на пути превращения из первого во второго Шекспир создал свои самые великие произведения — четыре трагедии, которые последовательно и детально исследуют самую загадочную и непостижимую вещь в подлунном мире — человеческую душу. Эти трагедии представляют тот редкий случай в литературе, когда эпитет «великий» из оценочного превращается в объек-



тивный и становится, в сущности, термином\*. Так же, как комедии Шекспира подразделяют на ранние, или «светлые», зрелые, или «мрачные» («проблемные»), и поздние — романтические, трагедии тоже подлежат ранжированию и классификации, и самые значительные из них — «великие» — составляют вершину не только шекспировского творчества, но и, возможно, всей западноевропейской литературы. Без них Шекспир мог бы остаться для читателей последующих поколений всего лишь одним из елизаветинских драматургов — плодовитым, разносторонне одаренным и остроумным, но не более. Великие трагедии сделали великим и самого Шекспира, превратив его имя в символ поэтического вдохновения и драматического мастерства.

«Гамлет», «Отелло», «Король Лир» и «Макбет» представляют собой четыре драматические студии на тему глубинного разлада человека с окружающим миром, обществом, моралью, законом, но в первую очередь — с самим собой. Все эти пьесы появились на почве безрадостного озарения, постигшего мыслителей эпохи Возрождения по поводу того места, которое отводилось человечеству в картине мироздания. «Что за мастерское создание — человек! — восклицает Гамлет. — Как благороден разумом! Как беспределен в своих способностях, обличьях и движениях! Как точен и чудесен в действии! Как он похож на ангела глубоким постижением! Как он похож на некоего бога! Краса Вселенной! Венец всего живущего!»\*\*. И он же произносит гневную тираду, начинающуюся со слов: «О, этот

---

\* Как термин был впервые использован выдающимся шекспироведом викторианского периода Эндрю Брэдли, обосновавшим превосходство именно четырех зрелых трагедий над прочими сочинениями Шекспира.

\*\* Пер. М. Лозинского.

плотный сгусток мяса», которые можно отнести к Клавдию с Гертрудой, к нему самому или к тому самому «мастерскому созданию», которое он превозносит в другом месте пьесы. Трагедия Гамлета — не в смерти его отца, предательстве матери или преступлении дяди: она кроется в неспособности героя примириться с несовершенством человеческой природы, которое принц познает в процессе глубокого и беспощадного самоанализа.

Несмотря на средневековые источники сюжета пьесы, Шекспир изображает в лице Гамлета человека периода позднего Возрождения, точнее, его упадка. Проникшись гуманистическими идеями ренессансных мыслителей, Гамлет сталкивается с их несоответствием отталкивающей картине реальности, в которой люди подчиняются низменным инстинктам и преступным желаниям: «...буйный сад, плодящий / Одно лишь семя; дикое и злое / В нем властвует». Даже в себе самом Гамлет не находит той нравственной силы и душевной красоты, которую мог бы противопоставить царящему вокруг упадку. Ощущая на себе бремя спасательной миссии («Век расшатался — и скверней всего, / Что я рожден восстановить его!»), принц оказывается еще и перед лицом навязанной ему миссии карательной, которая противоречит его принципам, идеалам и убеждениям. Используя основные элементы кровавой трагедии\*, Шекспир, в сущности, обманул ожидания своих зрителей, потому что показал им героя, занятого не подготовкой отмщения, а попытками его избежать или отсрочить. Гамлет — не вершитель, а мыслитель; однако обстоятельства и эпоха требуют от него решительных действий. Трудно вспомнить другой персонаж в мировой

---

\* Тайное преступление, появление призрака убитого с призывом к отмщению, противостояние героя-мстителя и преступника, «театр в театре», «апокалиптичность» развязки.

драматургии, который встречал бы смерть с таким же облегчением, как Гамлет, потому что она избавляла его от необходимости принимать решение и отвечала за него на самый мучительный вопрос в его жизни: «Быть — или не быть?»

Еще более требователен к окружающим и беспощаден к самому себе герой второй великой трагедии Шекспира — Отелло. Если Гамлет в первую очередь мыслитель, то Отелло — воин. Он провел всю жизнь с оружием в руках и был уверен, что всегда сможет отличить друзей от врагов. Его самонадеянность подкрепляется по-детски наивным убеждением в четкой дихотомии добра и зла, лежащей в основе нравственного устройства Вселенной. Ему трудно распознавать полутона, как в случае с лейтенантом Кассио (наделенным слабостями, но при этом совестливым и разумным человеком), зато видимость он всегда принимает за сущность, поэтому считает Яго честным, Кассио — безнадежным, а Дездемону — порочной. Доверившись «честному» Яго, Отелло убил своего единственного верного соратника, своего «светлого воина», как он называл Дездемону. Излишне идеализируя ее в начале отношений, Отелло поспешно и бесповоротно свергает ее с «пьедестала» в конце.

Осознав собственную слепоту и непоправимость сделанной ошибки, он совершает то, на что так и не смог решиться Гамлет, которого останавливал «установленный предвечным запрет». Перед смертью Отелло вспоминает притчу о дикаре, выбросившем жемчужину, и случай с турком, бранившим венецианцев: это и свидетельство его прозрения, и метафора для описания неблагодарной и ограниченной сущности человеческой природы. За этой пьесой закрепился ярлык «драма об-

манутого доверия», однако такое определение снимает трагическую вину с главного героя, перенося ответственность за его гибель на Яго. Однако, каким бы колоритным злодеем ни был антагонист пьесы, все, что произошло, было следствием исключительного нравственного максимализма Отелло, его завышенных требований к Дездемоне и другим людям. Последние слова Отелло показывают, что он осознает свою роль в трагедии лучше, чем многие зрители и читатели пьесы, увидевшие в ней лишь «африканские страсти» и драму ревности.

Подобно Отелло, Макбет в первую очередь воин, причем превосходный: он отважен, самоотвержен и предан родине, как рисуют его первые — батальные — сцены трагедии. В этой пьесе Шекспир пытается дать ответ на вопрос, каким образом человек высокой нравственной пробы превратился в циничного преступника, убийцу и тирана. Вмешательство нечистой силы в лице ведьм (к числу которых можно метафорически отнести и леди Макбет), как и в случае с Отелло, уменьшает тяжесть трагической вины героя\*. Однако Макбет сам осознает степень своей виновности и ужас произошедшей с ним метаморфозы. В конце пьесы, перед финальным во всех смыслах сражением, он понимает, что проиграл, причем

---

\* Она сводится к тому, что он соблазнился, все остальное было только следствием его грехопадения. Елизаветинцы относились к нечистой силе со всей мыслимой серьезностью, да и новый король демонстрировал живейший интерес к изучению потусторонних явлений (Яков был автором трактата по демонологии). Современники Шекспира не ставили под сомнение реальность ведьм, как и призрака в «Гамлете». Однако Шекспир показывает грехопадение Макбета как постепенный, растянутый во времени процесс, сопровождающийся утратой героем нравственности, морали, совести, сострадания. Каждое его преступление — грехопадение, а ведьмы — всего лишь отражение внутренних демонов Макбета, проекция его тайных желаний и амбиций.

задолго до этой битвы, еще когда решил прислушаться к туманным пророчествам ведьм, встреченных им в степи (топос, который в «Короле Лире» становится местом прозрения и начала духовного возрождения протагониста, в «Макбете» является отправным пунктом на пути его падения):

*Жизнь — ускользающая тень, фигляр,  
Который час кривляется на сцене  
И навсегда смолкает; это — повесть,  
Рассказанная дураком, где много  
И шума и страстей, но смысла нет\*.*

Сколько современников Шекспира — политиков, военных, мореплавателей, поэтов — могли бы подписаться под этими словами! Эпоха Возрождения в Англии и вообще в Западной Европе сулила отважным и сильным людям вроде Макбета (Эссекса, Рэли, Спенсера, Марло и так далее) головокружительный успех и сказочное процветание. Однако «Фортуна-шлюха»\*\* хранила верность далеко не всем. Да и цена, которую надо было заплатить за успех, была зачастую слишком высока (графа Лестера, бессменного фаворита королевы, к примеру, подозревали в убийстве собственной жены, стоявшей между ним и призрачным шансом взойти на трон в качестве консорта королевы). На этом фоне Макбет из условно исторической фигуры\*\*\* превращается в символический для эпохи образ, в котором отразились важные идейные и этические веяния, вдохновленные не в последнюю

---

\* Пер. М. Лозинского.

\*\* «Макбет».

\*\*\* Шекспир пользовался Хрониками Холиншеда как источником для своей шотландской пьесы.

очередь макиавеллизмом. Неудивительно, что Макбет замыкает собой великий трагический канон Шекспира, выступая в качестве скорбного некролога юношеским иллюзиям автора или всего поколения елизаветинцев, обнаруживших себя даже не героями, а персонажами повести, в которой было «много шума и страстей», что не спасло ее от печального финала.

Хотя последней из великих трагедий была шотландская пьеса\*, на протяжении столетий многие критики, поэты и мыслители считали вершиной творчества Шекспира, его итоговым произведением «Короля Лира». Трагический конфликт этого произведения как бы вбирает в себя проблематику всех остальных пьес, в том числе и потому, что король Лир показан глубоким старцем, успевшим побывать во всех ролях — и счастливого молодожена, и отважного воина, и могущественного правителя, и он пронес через всю жизнь убеждение в собственной избранности. Старость тоже не принесла Лиру мудрости. Ему предстоит пройти путь мучительного прозрения, заплатив за него немыслимую цену. Мы видим эволюцию героя от горделивого, слепого в своем эгоизме тирана и самодура до «бедного нагого двуногого животного», и это самая радикальная и глубокая духовная метаморфоза из тех, которым Шекспир подвергал своих героев. Остается только предоставить слово другим писателям, почти единодушно\*\* считавшим эту

---

\* Мнения шекспироведов по поводу датировки и здесь расходятся — обе трагедии были написаны в один период, между 1603 и 1606 годами, однако точный порядок их появления установить все еще не удалось.

\*\* «Короля Лира» очень не любил Л.Н. Толстой, считавший эту пьесу напыщенной, неправдоподобной и противоречащей законам здравого смысла.

пьесу величайшим из всех творений Шекспира: «Трагедия Лира заслуженно превозносится между драмами Шекспира. Может быть, нет ни одной драмы, которая бы так сильно приковывала к себе внимание, которая сильно волновала бы наши страсти и возбуждала наше любопытство» (Сэмюэл Джонсон, XVIII век); «“Король Лир” может быть признан самым совершенным образцом драматического искусства всего мира» (Перси Биши Шелли, XIX век); «Трагедии лучше, чем “Король Лир”, никто никогда не напишет» (Бернард Шоу, XX век).

Катарсис, в который эта пьеса подвергает своих читателей и зрителей, столь масштабен, что делает текст практически сакральным для всей западной культуры, поэтому многие писатели и критики склоняются перед ней в благоговейном молчании: «Мы желали бы обойти эту драму и ничего не сказать о ней, потому что все, что мы скажем о ней, будет не только недостаточно, но много ниже того понимания, которое мы составили о ней. Пытаться дать описание самой драмы или того впечатления, которое она производит на душу, настоящая дерзость» (Уильям Хэзлитт). «Есть в мире произведений Шекспира одно или два лица, для которых никакие слова недостаточны... Есть часовни в соборах высшего человеческого искусства, как и в его внутренней жизни, не созданные для того, чтобы быть открытыми для глаз и ног мира» (А. Суинберн).

Священный трепет, замыкающий уста некоторых писателей, не мешает шекспироведам с энтузиазмом «препарировать» на предмет символики, поэтики, идеологии «Короля Лира», как и другие великие трагедии, — эти четыре пьесы являются самыми изучаемыми произведениями Шекспира, как и самыми востребованными в театре, живописи и кино. Объем научной и критической ли-

тературы, посвященной каждой из великих трагедий, способен впечатлить или утратить начинающего шекспироведа куда больше, чем сами произведения, а простому читателю и вовсе кажется немыслимым начать свое знакомство с великими трагедиями без посредников и помощников в лице критиков и филологов. Однако первыми зрителями Шекспира были простые англичане, в большинстве своем не имевшие высшего образования и далекие от академического литературоведения, и они без труда смогли оценить его творения по достоинству. Шекспира, возможно, удивил бы тот факт, что будущие читатели его пьес станут нуждаться в предварительном курсе «шекспирологии», призванном вооружить их знаниями, необходимыми для понимания его шедевров. Современники Шекспира умели просто получать от них удовольствие...



# ЗАНАВЕС

Последние пьесы были написаны Шекспиром в возрасте, который он сам бы, наверное, по классификации своего персонажа, меланхолика Жака, поместил где-то между «судьей с брюшком округлым, где каплун запрятан, со строгим взором, стриженной бородкой» и «тощим Панталоне, в очках, в туфлях, у пояса — кошель, в штанах, что с юности берег...». До «последнего акта всей этой странной, сложной пьесы» ему дожить уже не довелось — он умер пожилым, но не старым человеком, хотя запас своих творческих сил все же исчерпал и его здоровье оставляло желать лучшего\*.

Биографы не могут точно ответить на вопрос, почему Шекспир перестал писать за два-три года до своей смерти и чем конкретно он занимался в этот период. Большую часть этого времени он провел в Стратфорде, с родными, изредка наведываясь в Лондон для реше-

---

\* Исследователи видят в немногочисленных записях, сделанных рукой Шекспира после 1612 года, признаки сильного тремора и другие приметы физического упадка. Впрочем, его завещание, написанное за месяц до смерти, содержит указание на «превосходное состояние здоровья», но это могла быть лишь традиционная формула, входящая в шаблон «жанра».

ния семейных или финансовых вопросов. Возможно, с бывшими коллегами и собратями по театральному «цеху» Шекспир тоже встречался — считается, что подготовкой его фолио Хемингс и Конделл занимались с его согласия и при его пассивном участии. Однако Шекспир уже не брался за перо под влиянием вдохновения, и как бы мы ни надеялись, что шекспировский канон пополнится сенсационной находкой какой-нибудь утраченной пьесы, в настоящее время нашим единственным утешением является тот факт, что в комедии «Два благородных родича», написанной за два или три года до смерти Шекспира, есть его немалый творческий вклад. Тем не менее весной 1616 года (согласно очередной легенде — в день его рождения) земная жизнь великого драматурга завершилась. А посмертная, овеянная литературной славой и растущей от века к веку популярностью, началась.

\* \* \*

Невозможно представить, какой была бы мировая литература без Шекспира. «Высочка-ворона, разукрашенная нашими перьями, с сердцем тигра, прикрытым снаружи кожей актера» (Роберт Грин, «На грош ума, купленного за миллион раскаяний») — с одной стороны, и «Лебедь Эйвона» (Бен Джонсон) — с другой: критикам и шекспироведам никогда не удавалось найти ту формулу оценки его творчества, которая была бы принята единодушно. Еще при жизни, будучи весьма востребованным и коммерчески успешным драматургом, Шекспир все же занимал некое промежуточное положение между театральной элитой своего времени — придворными писателями — и театром площадным, рассчитанным на самую широкую публику. Эта двой-

ственность отразилась и в критических оценках его творчества — начиная с Бена Джонсона и Джона Драйдена, многие литераторы признавали его выдающийся талант, однако выражали сдержанное неодобрение по поводу различных аспектов шекспировской поэтики, стилистики, образной системы и т. д. (некоторые особо едкие высказывания, впрочем, могли быть вызваны банальной завистью).

В начале XX века было найдено в чем-то компромиссное и почти исчерпывающее решение: английский литературовед Анджо Брэдли в своей монографии *Shakespearean Tragedy* (1904) предложил и обосновал термин «великие трагедии», определив в числе таковых «Гамлета», «Отелло», «Короля Лира» и «Макбета». Так был сформирован «великий канон», относительно которого выстраивается вся остальная система и которому в литературоведческом сознании противопоставлены несколько спорных по своим художественным достоинствам текстов — в них отчетливо заметна рука Шекспира, но в значительно меньшей степени ощущается его гений.

В XVIII веке было общим местом осуждать недопустимое в классицизме смешение высокого и низкого у Шекспира, по поводу чего высказывались Томас Раймер и Вольтер; кроме того, косвенной формой критики можно считать переделки произведений Шекспира Наумом Тейтом, Уильямом Дэйвенантом и Томасом Отуэем\*. Несмотря на закрепившуюся за Шекспиром славу классика (национального достояния, лучшего поэта и

---

\* Драматурги-неоклассицисты перекраивали тексты Шекспира по своему усмотрению: добавляли или убирали персонажей, меняли их местами, превращали финал пьес из трагического в счастливый и т. д.

драматурга и пр.) и начавшийся в XIX веке культ (бардolatрии, шекспиропоклонства, по меткому неологизму Б. Шоу), в восторженном хоре поклонников периодически звучат голоса несогласных. Так, в статье «О Шекспире и драме» Л. Н. Толстой ставит под сомнение эстетическую исключительность Шекспира как таковую, считая его скучным и пошлым: «Прочтя одно за другим считающиеся лучшими его произведения: “Короля Лира”, “Ромео и Юлию”, “Гамлета”, “Макбета”, я не только не испытал наслаждения, но почувствовал неотразимое отвращение, скуку и недоумение о том, я ли безумен, находя ничтожными и прямо дурными произведения, которые считаются верхом совершенства всем образованным миром, или безумно то значение, которое приписывается этим образованным миром произведениям Шекспира». Гнев и неприязнь великого русского классика обретают масштабы открытой ненависти: «Ряд случайностей сделал то, что Гете, в начале прошлого столетия бывший диктатором философского мышления и эстетических законов, похвалил Шекспира, эстетические критики подхватили эту похвалу и стали писать свои длинные, туманные, *quasi*-ученые статьи, и большая европейская публика стала восхищаться Шекспиром. Критики, отвечая на интересы публики, стараясь, соревнуясь между собой, писали новые и новые статьи о Шекспире, читатели же и зрители еще более утверждались в своем восхищении, и слава Шекспира, как снежный ком, росла и росла и доросла в наше время до того безумного восхваления, которое, очевидно, не имеет никакого основания, кроме внушения». Однако эта пламенная отповедь не в состоянии заглушить мощного хора других голосов, слаженно и воодушевленно поющих Шекспиру заслуженные дифи-

рамбы. Слава его растёт, и, хотя критики XXI века еще не озвучили свою позицию в этом многовековом диалоге, можно сказать с уверенностью: имя Шекспира навсегда вписано в книгу мировой литературы, причем заглавными буквами.

# СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                                             |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Предисловие . . . . .                                                                       | 3         |
| Пролог . . . . .                                                                            | 11        |
| Шекспировская Англия. Династия Тюдоров . . .                                                | 11        |
| <b>Акт I. Над водами Эйвона . . . . .</b>                                                   | <b>28</b> |
| 1. Шаксперы деревенские и городские . . . . .                                               | 28        |
| 2. Шекспир-моряк, Шекспир-учитель...                                                        |           |
| Загадка «потерянных лет» . . . . .                                                          | 46        |
| <b>Акт II. Шекспир в Лондоне. Расцвет . . . . .</b>                                         | <b>52</b> |
| 1. Елизаветинский Лондон . . . . .                                                          | 52        |
| 2. Totus mundus agit histrionem . . . . .                                                   | 63        |
| 3. Друзья, соперники, враги... . . . .                                                      | 69        |
| 4. «Раздор гражданский — ядовитый червь,<br>грызущий внутренности государства...» . . . . . | 99        |
| 5. «Забудем все свои тревоги в пирах,<br>веселье, шумном торжестве...» . . . . .            | 149       |
| 6. «Твои стихи текут, волнуя чувства...» . . . . .                                          | 185       |
| 7. «Твои глаза готовы ль плакать, Тит?..» . . . . .                                         | 216       |
| 8. «Вражды минувших дней раздор<br>кровавый...» . . . . .                                   | 243       |

|                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Акт III. Зрелость</b> .....                                                 | 274 |
| 1. «Рим, ты утратил благородство крови...» ..                                  | 276 |
| 2. «Кто тьму греха пройдет незаклеймен,<br>а кто и за ошибку осужден...» ..... | 298 |
| <b>Занавес.</b> .....                                                          | 328 |

*Научно-популярное издание  
ЛекцииPRO*

**Разумовская Оксана Васильевна**

**УИЛЬЯМ ШЕКСПИР  
Человек на фоне культуры и литературы**

Генеральный директор издательства *С. М. Макаренков*

Выпускающий редактор *П. Костюк*

Редактор *Т. Варламова*

Технический редактор *А. Пароева*

Компьютерная верстка: *Т. Мосолова*

В оформлении обложки использованы материалы  
по лицензии агентства *Shutterstock.com*

Художественное оформление: *Е. Саламашенко*

Корректор *И. Иванова*

6+

*Знак информационной продукции согласно  
Федеральному закону от 29.12.2010 г. № 436-ФЗ*

Подписано в печать 26.07.2018 г.  
Формат 60х90/16. Гарнитура «Helios».  
Усл. п. л. 21,0. Тираж 1000.  
Заказ № .

Адрес электронной почты: [info@ripol.ru](mailto:info@ripol.ru)  
Сайт в Интернете: [www.ripol.ru](http://www.ripol.ru)

ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик»  
109147, г. Москва, ул. Большая Андроньевская, д. 23

Отпечатано с готовых файлов заказчика  
в ОАО «Первая Образцовая типография»,  
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ».  
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, д. 14.